الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي
في العصر العباسي

تأليف وإعداد

الدكتورة ابتسام أحمد حمدان

مراجعة وتدقيق

أحمد عبد الله فرهود

دار القلم العربي

الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي

في العصر العباسي

بسم الله الرحمن الرحيم

منشورات

دار القلم العربي بحلب

الطبعه الأولى
١٤١٨ هـ - ١٩٩٧ م

عنوان الدار

سُورِيَة - حَلَبْ - خَلفَ الفُنْدُقِ السِّيَاحِي

شارع هدى الشعراوي

هاتف | ٢١٣١٢٩ | ص.ب |٧٨| فاكس ٢١٢٣٦١ ،٢١ ،٠

مقدمـــة

تحاول الدراسات البلاغية المعاصرة استقصاء مافي اللغـة مـن طاقـات وإمكانـات أسلوبية ترتفع بالعملْ الأدبي ليكون إبداعاً فنياً، فهي تتيح للأديب أكبر قدر من الحرية والحركة للتعبير عن الأحاسيس والأفكار المختلفة بمرونة تتلاءم مـع المعنـى المـراد، فـإذا عرف الأديب كيف يستغل هذه الطاقات الأسلوبية أعطى عمله قيمة فنية أكبر.

ومن هنا يمكننا القول إن الأجناس الأدبية التي تجعل مـن اللغـة أداة لهـا يمكـن أن تنضوي تحت جناح البلاغة، إلا أنها تتخذ في كل جنس أدبي اتجاهاً مخالفاً، ففي حـين تتزيا في القصة والمسرحية بزي الشخصية وتأخذ طابع الزمان والمكان، نجدها في المقالة تحاول بلوغ أعلى درجات الفصاحة والبلاغة، فإذا وصلنا إلى الشـعر وجدناهـا تخضـع لمؤثرات الوزن والقافية اللذين يقيدان حركتها لتتوافق مع الايقاع النفسـي المنبثـق عـن الموقف الشعري، وعن التجربة الشعورية، فتتفاعل الظواهر البلاغية مع هـذه العنـاصر: الوزن، والقافية، والموقف النفسي، وتتآلف معهـا لتنتـج إيقاعـاً داخليـاً يسـهم في بنـاء العمل الفني، وكلما استطاع الشاعر أن يزيل الفوارق بين هـذه العنـاصر وأن يطوعهـا بمرونة داخل القصيدة استطاع أن يقدم عملاً فنياً متكـاملاً، إذ تتـآزر عندئـذٍ الظواهـر البلاغية فيما بينها لتلائم الوزن والقافية والموقف النفسي وتشـارك في جـزء كبـير مـن إيقاع القصيدة.

صحيح أن الظواهر البلاغية في الأجناس الأدبية الأخرى نسهم في إبراز قدر مـن

الإيقاع الصوتي لكنها تظل عنصراً خلفياً ثانوياً، وقد تبرز في المقامة على نحو أكبر إلا أنها لاتصل إلى مستوى الشعر الذي يحتاج إلى تنظيم إيقاعي أكبر، فالعلاقات اللغوية داخل القصيدة تسلك نسقاً خاصاً تحدده انفعالات الشاعر ومؤثرات التجربة الوجدانية، فتتوضع الكلمات والجمل على نحو يحمل أنفاس الشاعر، وروح الموقف الوجداني، فإذا الأصوات تردد صداه من خلال علاقات صوتية لغوية بلاغية خاصة، لاتقبل أي تبديل فيها لأن ذلك يؤدي إلى خلخلة النظام الشعري في القصيدة وإلى تغيير معناها.

وقد أحس الجاحظ بهذه الظاهرة فقال مبيناً العلاقة الوثيقة بين التراكيب اللغوية والموسيقا الشعرية:(إن العرب يمتاز غناؤها بأنها تقطع الألحان الموزونة على الأشياء الموزونة، فتضع موزوناً على موزون، والعجم تمطط الألفاظ، فتقبض وتبسط حتى تدخل في وزن اللحن، فتضع موزوناً على غير موزون)[1] .

ومن هنا نرى أن العلاقات البلاغية داخل السياق اللغوي تحمل في ذاتها جانباً إيقاعياً، فلا لغة أدبية دون إيقاع مهما قلّت درجة ظهوره فيها، أي أن مصطلحاً مثل: (البلاغة الإيقاعية) ليس تعبيراً دقيقاً إذ لايوجد بلاغة إيقاعية وبلاغة غير إيقاعية، بينما نجد أن مصطلحاً مثل (الإيقاع البلاغي) يخصص اللغة الأدبية بإيقاع خاص يتميز عن إيقاع الكلام العادي، أو إيقاع الكلام العلمي، أو إيقاع الأسلوب الشعبي في بيئة معينة، أو عند أصحاب حرفة ما.

---

(1) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٨، ج١ ص ٣٨٥.

إننا لانستطيع أن نتجاهل تلك القيم الصوتية التي تصاحب النصوص الأدبية ذات المخزون البلاغي، والتي اقترح شوقي ضيف أن يسميها (الموسيقا الداخلية)[1]، هذه الموسيقا هي التي تؤلف الجانب الأكبر من موسيقا القصيدة، وتشارك في إبراز القيم الإيقاعية فيها.

لكن هذا الجانب على أهميته في بناء العمل الشعري لايمكن أن يدرس إلا من خلال مجمل العمل الفني، وعلى هذا فإننا في هذا البحث سعينا إلى إثبات الارتباط الوثيق بين الإيقاع الداخلي للشعر وغنى النص بالظواهر البلاغية، وحاولنا من خلال ذلك أن نبين دور كل من هذه الظواهر في توجيه إيقاع القصيدة مما فتح أمامنا باباً واسعاً للولوج إلى عالم اللحظة الشعرية بكل مافيه من خصوصية فنية، مما جعل الإيقاع أهم أدوات التذوق الأدبي التي يسعى الباحث إلى الإمساك بها.

ومن هنا قام بحثنا على خمسة فصول، تتبعنا في الأول منها مفهوم الإيقاع عند الباحثين، ومع أنه اتخذ عندهم اتجاهات مختلفة لكن أغلب الآراء ترى ارتباطه بالجمال الفني ارتباطاً وثيقاً وأنه القاسم المشترك بين الفنون جميعاً.

ومع أن الباحثين والعلماء العرب لم يدركوا آفاقه الواسعة و لم يتبلور في أذهانهم على نحو واضح إلا أن منهم من استطاع ان يلمس بعض جوانبه، بينما كان بعضهم الآخر يحوم حوله، فيقترب منه حيناً، ويبتعد عنه أحياناً كثيرة، لذا جاء تناولهم لهذا

---

[1] شوقي ضيف: الفن ومذهبه في الشعر العربي، دار المعارف، ط٩، ١٩٧٦، ص ٧٩.

الجانب متفرقاً في أثناء تناولهم للقضايا البلاغية المختلفة، و لم يحظَ بدراسة تامة شاملة تقوم على أسس واضحة.

وفي الفصل الثاني تتبعنا الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي لتكون ركيزة هامة للانطلاق نحو آفاق الإيقاع البلاغي، فخلصنا إلى أربعة أسس تمثلت في الأساس الاجتماعي، والأساس النفسي، والأساس الموضوعي، والأساس الفني، فما دام الإيقاع البلاغي يقوم أصلاً على اللغة التي هي مظهر هام من مظاهر التكوين الاجتماعي، كان لابد له أن يعتمد في توجهه على أسس اجتماعية تراعي ذوق المجتمع، وصلة الشاعر به، سواء كانت صلة إيجابية أو سلبية، فمن خلال شبكة العلاقات المتفاعلة بين الشاعر ومجتمعه يتكون المخزون النفسي والفكري، الذي يُعد الرافد الأول لحركة الإيقاع البلاغي، ولولاه لفقد الإيقاع تأثيره وأصبح ثقيلاً على النفس بعيداً عن روح الفن، ولا تتحقق للإيقاع قيمته إلا إذا كان نابعاً من صميم التجربة الشعورية، وبذلك يكون الجانب النفسي أساساً هاماً في تكوين الإيقاع البلاغي، لكنه لاينفرد بهذه المهمة، إذ إن هناك مجموعة من القيم الحركية ذات صبغة كيفية وكمية تخضع في تركيبها وتشكلها إلى جملة من المبادئ العامة التي تحقق التناسب والانسجام مثل: [التكرار، المساواة، التوازن، التوازي، التدرج، التقابل، التضاد...] وتشكل في مجموعها الأسس الموضوعية للإيقاع، وهذه العناصر- حتى تكتسب صفة الفن- لابد لها أن ترتبط بالمضمون الإنساني بما فيه من تجارب ومشاعر وأفكار تضفي على تلك الأشكال إيحاءات وجدانية تبعث فيها إشعاع الحياة.

وحرصاً منا على حصر الظواهر البلاغية، وتناولها وفق نظام واضح رأينا أن نحافظ على تقسيم القدماء لعلوم البلاغة ومن هنا تعمدنا ان نخص كل قسم من أقسام العلوم البلاغية بفصل خاص نحاول فيه ملاحقة العناصر الإيقاعية الداخلة في تكوين

الظاهرة البلاغية، وإذا كنا قد التزمنا بتقسيم القدماء لعلوم البلاغة فإن ذلك كان بهدف الحصر والتنظيم، ولا يعني أننا نؤمن بالانفصال بين تلك العلوم، فالعمل الأدبي وحدة متكاملة تتفاعل داخله كل الظواهر البلاغية ويؤثر بعضها في بعض، لذا كنا لانتحرج من الاستعانة بالنشاط الإيقاعي لظواهر مختلفة، إذا كان ذلك يدعم فاعلية الظاهرة المدروسة ويساهم في توضيح آفاق النص.

وقبل أن نلج الآفاق الإيقاعية لظواهر علوم البلاغة وجدنا أن نمهد بالإشارة إلى الفاعلية الإيقاعية لجرس الأصوات، وبيان دورها في تغذية التشكل الإيقاعي ونموه ولا سيما في علمي المعاني والبديع.

وقد خصصنا الفصل الثالث بعلم المعاني والرابع بعلم البيان والخامس بعلم البديع محاولين في كل منها البحث عما فيها من عناصر إيقاعية لنرصد بعد ذلك مسارها الإيقاعي في نماذج من شعر أبرز الشعراء المحدثين في العصر العباسي الأول الذين أثروا في تجديد الشعر العربي.

وكان اختيارنا لشعر بشار بن برد نابعاً من إدراكنا لأوليته في تجاوز ماتوارثه الشعراء وتمسكوا به، لافتاً الذوق الحضري إلى معطيات الحياة المعاصرة وإلى مافيها من خصوصية تبتعد عما تعارف عليه السابقون، ففتح الباب أمام شعراء عصره ليتمثلوا الحياة الحضرية بكل مافيها من غنى روحي وعقلي وحضاري في أشعارهم.

وكان شعر أبي نواس أنصع لوحة لصورة الجوانب الحضارية الجديدة في الحياة العربية، مما جعله محوراً هاماً وجه الشعر وجهة جديدة، وذلك حين خرج بالاستخدام

اللغوي عن دلالاته الإشارية الموجهة إلى رؤى وجدانية أطلقت المعنى ليدور في فلك عالمه الأثيري المنبثق عن إيقاع تجربته الشعورية الخاصة.

لكن التجديد اتخذ في شعر أبي تمام مساراً مغايراً وذلك حين حول النشوة الوجدانية والشعورية إلى نشوة عقلية تطغى عليها ثقافة العصر، بما احتوته من فلسفة وفقه ومنطق، وتقف في مواجهة الاندفاع الانفعالي للشاعر مما خلق في أحيان كثيرة نوعاً من الصراع بين الجانبين وطبع الإيقاع بنوع من الاضطراب ولا سيما إذا نشطت الانفعالات وهيمنت على الموقف الشعري.

ومن خلال معايشتنا لشعر هؤلاء الشعراء وجدنا أن سر القفزة الفنية التي أحدثوها إنما تقوم أصلاً على حسن استغلالهم للطاقات الناجمة عن الاستخدام البلاغي وأساليبه المتنوعه وترتكز في جوهرها على نظم إبداعية إيقاعية، فالإيقاع لايتولد عن مظاهر الفن البديعي وحسب بما فيه من إيقاع صوتي بل يشكل كل عناصر الفن الشعري من أسلوب تركيبي وخيال تصويري وصوتي ودلالي، إذ تقوم بين هذه الجوانب علاقات متواشجة تربط الدال بالمدلول والشكل بالمضمون وفق نظام إيقاعي خاص.

ووفق المنهج اللغوي التحليلي الذي كان عمدتنا في هذه الدراسة رحنا نرصد الظواهر البلاغية في نصوص تعمدنا أن نرجع فيها إلى مواضيع متقاربة تقوم على النشاط الانفعالي، لملاحظة كيفية التوجه الإيقاعي للظواهر البلاغية داخل السياق الشعري، ومدى تأثير نشاطه الحركي في البناء الفني للنص.

وإذا كانت طريقة التناول مختلفة في دراسة إيقاع الظواهر الأسلوبية في علم المعاني عنها في دراسة ظواهر علم البيان من حيث أسبقية التحليل على التنظير، أو العكس، فإن الأساس العلمي الذي حرصنا على انتهاجه كان واحداً وهو يقوم على التجريب والمقارنة والاستنباط، والبرهان، مما أتاح لنا التوصل إلى النتائج المؤيدة بالتعليل والبرهان وكنا في ذلك كله نحاول عدم الخروج عن أطر السياق الحالي والمقالي للنص، على نحو جعلنا في أحيان كثيرة نشعر بتمثل ذات الشاعر، محاولين استحضار الموقف الانفعالي والوجداني بدقائقه، وذلك للغوص وراء الحركة النفسية جاعلين من المؤشرات اللغوية في النص أدلة وبراهين تدعم النتائج وتؤيدها وتقترب بها من الموضوعية.

لقد كانت ملاحقتنا لمسار الإيقاع البلاغي نابعاً من إيماننا العميق بدوره الفني الهام في الدرس الأدبي، مما يجعله قادراً على تقريب النص من ذوق المتلقي وجذبه لتمثل حالة الشاعر، والاندماج في أجواء اللحظة الشعرية المتولدة عن تناغم العلاقات المختلفة بين عناصر العمل الفني، مما يوطد التواصل الوجداني والفكري العميقين، ومن هنا جاءت اهمية الكشف عن المسار الإيقاعي للظواهر الإيقاعية وبيان قدرتها على المشاركة في سبك أنغام القصيدة مما يؤكد دورها في بناء فنية العمل الأدبي.

إلا أن الإيقاع البلاغي على أهميته لايمكن أن يُدرس بمعزل عن مجمل العمل الفني، لذا تطلبت منا عملية التحليل البلاغي الاعتماد على النظرة الكلية للنص، وتناوله على أنه بنية متكاملة ترتبط فيها العناصر وتنصهر في بوتقة واحدة، تجعل منها تركيبية متناسقة تتميز بالتماسك، والوحدة التي تجسد وحدة الموقف الوجداني المنبثق عنه ويبعث فيها الحركة والحياة، وهذا لم يكن ليتم إلا بعد فهم عميق لظروف العصر

وفهم دقائق العلاقة المتفاعلة بين البيئة والشاعر سلباً أو إيجاباً، مما ساعد على كشف حقيقة المسار الإيقاعي لموقف كلٍّ من هؤلاء الشعراء، سواء على الصعيد الفكري أو الوجداني الانفعالي، على نحو جعل تتبع حركة الظواهر البلاغية ورصد مسارها أكثر غنى وثراءً، لذا عملنا على ربط المسار الفني بالمسار النفسي للتجربة والظروف المحيطة بها، كي نتمكن من رصد حركة الظواهر البلاغية التي لم نكن نتناولها على أنها زخرف وزينة طارئة، بل كان تعاملنا معها على أنها أركان هامة في بناء المعنى، وأن أي تغيير في كيفية تشكلها - مهما كان بسيطاً- هو تغيير للمعنى، لارتباطها بحركة النفس المبدعة.

وبهذا يتأكد الدور الفني الهام للكيفية التي تتشكل بها الظواهر الأسلوبية والبلاغية داخل النص، إذ إن هذه الكيفية هي التي تحدد المسار الإيقاعي وتمنحه صفة الخصوصية والتميّز.

ولا ريب أن هذا التوجه في الاهتمام برصد التموضع التركيبي والصوتي والدلالي، وملاحظة الحركة المتولدة عنه سيساعد على فهم آلية الحركة الإيقاعية، وفهم نظامها العام، إذ إن أياً من العناصر المعنوية أو الشكلية لابد ان يفقد فاعليته خارج إطار النظام الإيقاعي العام، ويستحيل أن يحتفظ بهويته الفنية الخاصة، إذا تغير موضعه من القصيدة أو إذا تواجد في عمل آخر لأنه في كل مرة يكتسب أو يفقد إيحاءات معينة، وهذا هو سر الخصوصية التي يتميز بها كل عمل خالد.

وهكذا يتأكد الدور الفني الهام للإيقاع البلاغي كأداة كشف للآفاق الكامنة وراء الظاهرة من التشكيلات والمعاني، ولا يمكن لأي تذوق فني أو تحليل ادبي أن

يتجاهل حركته المتواصلة والممتدة على كامل النص، بل إن أية دراسة لجماليات الوزن والعروض الشعريين تبقى ناقصة مالم تتبين الحركةالإيقاعية الداخلية، المؤثرة في نشاط الإيقاع الخارجي على نحو من الأنحاء، إذ إنها هي التي تمنحه مذاقه الخاص الذي يغير تأثير الوزن العروضي الواحد في القصائد المختلفة.

ومن هنا جاءت عنايتنا بدراسة هذا الجانب الهام فإذا كانت الأوزان العروضية ثابتة على مر العصور -مع مايطرأ عليها من تغييرات معروفة- فإن الإيقاع البلاغي يقدم معيناً ثراً لحركة القصيدة، بل إن هذا الجانب هو الأكثر دلالة على ذوق العصر وحضارته، فإذا كان النظام اللغوي قد تواضع عليه أصحاب اللغة والنحو، وإذا كان النظام العروضي قد استتب أمره في بحور محددة فإن الإيقاع البلاغي يظل الأكثر قدرة على إبراز التطور الحضاري إذ يتردد صدى الزمان والمكان من خلال توتراته، ويطل الذوق الحضاري من بين أوتاره.

ومن هنا كان اختيارنا للعصر العباسي الأول ليكون الخلفية الزمنية للشعر المدروس فالإيقاع البلاغي كفيل بأن يأخذ بيدنا لنتعرف جانباً هاماً من جوانب القفزة الحضارية التي حدثت في المجتمع العربي، فالحكم العباسي غيَّر الوجه العربي للحضارة الوليدة في العصر الأموي، حين فتح الباب أمام الحضارات القديمة فراحت تقدم للمجتمع العربي فكرها وثقافتها وعاداتها وتقاليدها، ومع أنها لم تبق على حالها بل انصهرت في بوتقة الطابع العربي، إلا أنها تركت آثارها واضحة في كثير من جوانب الحضارة العربية، فقد كانت تغالب الطبع العربي وتحاول إخضاعه لكنها لم تنجح إلا في بعض الجوانب كان الإيقاع الداخلي للشعر أحد أهم هذه الجوانب، ولا ريب أن دراسته قدمت لنا تفسيراً وجيهاً لاندفاع الشعراء في ذلك العصر وراء التصنيع

وتعلقهم المتزايد بفنون البديع حتى وصل بهم الأمر إلى ماوصل إليه في العصور المتأخرة.

وفي أثناء تناولنا لهذه القضايا كانت بين أيدينا جملة من المصادر والمراجع، غذت مسيرة البحث وروّت جذوره موزعةً بين كتب النقد والأدب والبلاغة والتاريخ، فكانت دواوين الشعراء المدروسين مصادر المادة الشعرية، أما الأساس الفكري والفني فقد أخذنا مادته عن أهم كتب النقد والبلاغة عند علمائنا القدماء والمحدثين، مما ساعدنا على الإمساك بالخيوط الأولى لدراسة الظاهرة الإيقاعية في النسق التركيبي والخيالي والدلالي للشعر كما استعنا بجملة من كتب التراجم والأخبار في محاولة لاستحضار صور الحياة في العصر العباسي الأول مما مكننا من الإحاطة بظروف ذلك العصر وتمثله، وهذا ساعد بدوره على فهم مايُعرف في الدرس البلاغي باسم ظروف الحال والمقام.

وأخيراً أرجو ان يكون هذا البحث -بما اكتنفه من صعوبات تتطلب من الباحث صبراً وأناة- محاولةً مفيدة على طريق الدراسات المتخصصة التي تحاول النفاذ إلى كنه الظواهر الأدبية والفنية، فتوسع أطرها لتقف على آفاق جديدة تساهم في إغناء مكتبتنا البلاغية والأدبية، وتنبه إلى الدور الأساس للدرس البلاغي في بناء منهج نقدي تحليلي يتعمق أبعاد النص، ويسبر حركته وفق أبعاد واتجاهات مختلفة وثرية، فيقترب بالقارئ من العالم الوجداني للشعر، مما يدفع عجلة الدرس الأدبي لتتجاوز مرحلة التقليد إلى مراحل أكثر إشراقاً وأصالة.

الفصل الأول

الإيقــــاع

تمهيد : الإيقاع أساس الفنون

حول مفهوم الإيقــاع

بين البلاغة والإيقاع البلاغي في التراث العربي

تمهيد

الإيقاع أساس الفنون

الإيقاع ظاهرة قديمة عرفها الإنسان في حركة الكون المنتظمة أو المتعاقبة المتكررة أو المتآلفة المنسجمة، كما عرفها في حركة الكائنات من حوله، قبل أن يعرفها في تكوينه العضوي فأدرك أنها الأساس الذي يقوم عليه البناء الكوني ليضمن حركة الظواهر المادية بما يوفره لها من توازن وتناسب ونظام[1].

وقد حاول تجسيد هذه الظاهرة من خلال حركات جسده ونبرات صوته، وتوضع الأشياء من حوله على نحو يوفر لها الانسجام والتوازن، ويمنح الحواس شعوراً بالراحة والمتعة، فإذا به يبدع فنوناً عدة كالرسم والنحت والرقص والموسيقا والشعر، وكلها إبداعات فنية تقوم على نظام من علاقات التوازي أو التوازن أو التكرار أو التناسب والانسجام، فالفنون ماهي إلا تطبيق لهذه المعاني لاقت في وجدان المبدع تجاوباً شعورياً أحس معه إحساساً عميقاً بالروعة والجمال، هذا مادفع أغلب الباحثين إلى الإقرار بأن الإيقاع وعلاقاته تشكل (السمة المشتركة بين الفنون جميعاً)[2] (وعدم وجوده بلغي صفة الفن الجميل مهما كانت المعاني المتصلة به) فالاتزان والوحدة

---

[1] عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ط١، دار الفكر العربي، مصر، ١٩٥٥، ص ١١٥.

[1] المرجع السابق: ص ١١٥.

والانسجام هي قواعد الجمال عند أفلاطون[1]. ويرى أرسطو أن الخصائص الجوهرية التي يتألف منها الجمال إنما هي النظام والتناسب والتحدد[2].

وعلى الرغم من اختلاف أفلاطون وأرسطو في نظرتهما إلى الجمال، فإنهما يتفقان على أن الأساس الجمالي يكمن في الإيقاع، وفي العناصر التي يشملها نظامه، أي الوحدة والتعدد التي تتجلى في الانسجام والسيمترية والتناسب[3].

ويسير فلاسفة القرون الوسطى على النهج اليوناني، فيرى سانت اوغسطين الشيء جميلاً (لأن أجزاءه متشابهة وينتظمها انسجام واحد)[4].

ويتمسك أغلب الباحثين المعاصرين بهذا المبدأ فيؤكد ديفد ديتش أن مانعبر عنه بالجمال هو مايتحقق بواسطة نظام أو إيقاع خاص بكل أنواع المحاكاة[5]، ويرى (ديوت هـ. باركر) أن عناصر الإيقاع هي العناصر اللازمة لتمييز الجمال الذي نجده حتماً في العمل الفني ذاته. ففي الشعر نجده في الألفاظ من حيث هي أصوات ترتبط في إيقاع أو انسجام وقافية ونغم، وفي التصوير والعمارة نجده في الأشكال الملونة

---

(1) روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ط٢، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٨٣، ص ٧٨.

(2) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية، ص ١٢٠.

(3) المرجع السابق: ص ٤٣.

(4) المرجع السابق: ص ٤٥.

(5) ديفد ديتش: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧، ص ١٧٩.

متكررة ومتقابلة ومتوازية ومنتظمة في إيقاع كما هو الشأن في الموسيقا وبدون هذه الموسيقا في الأداة لايكون فن جميل[1].

وقد أدرك النقاد العرب هذه الناحية فقال ابن طباطبا (وعلة كل حسن مقبول الاعتدال، كما أنّ علة كل قبيح الاضطراب)[2]، ودعا حازم القرطاجني إلى جعل طرق التناسب الجمالي أساس القيام بأي عمل فني، يقول:(ولهذا نجد المحاكاة أبداً يتضح حسنها في الأوصاف الحسنة التناسق، المتشاكلة الاقتران المليحة التفصيل)[3].

وعرّف أبو حيان التوحيدي الجمال بأنه (كمال في الأعضاء، وتناسب بين الأجزاء مقبول عند النفس)[4] وهذا ماوصل إليه الباحثون المعاصرون، يقول إبراهيم أنيس إن للشعر نواحي عدة (للجمال، أسرعها إلى نفوسنا مافيه من جرس الألفاظ، وانسجام في توالي المقاطع، وتردد بعضها بعد قدر معين منها)[5]، كما يرى عز الدين إسماعيل أن الذوق الجمالي وأحكامه إنما تقوم على القواعد الموضوعية العامة، وهي النظام والتناسق والانسجام[6] ، ويرجع شكري عياد جودة العمل الفني إلى سببين

---

(1) عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية، ص ١١٥.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر ، تحقيق طه الحاجري، محمد زغلول السلام، المكتبة التجارية، ١٩٥٦، القاهرة، ص ١٥.

(3) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، طبعة ٣، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦، ص٩١.

(4) أبو حيان التوحيدي: الهوامل والشوامل، نشره أحمد أمين، السيد أحمد صقر، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥١، ص١٤٠.

(5) ابراهيم انيس: موسيقى الشعر ، ط٥، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨١، ص ٨ – ٩.

(6) عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية، ص ٨٥.

رئيسين، أولهما: الشخصية المبدعة التي ترتبط بفلسفة وفكر معينين ثانيهما: الحركة الإيقاعية في العمل الفني، وهو الذي تتحقق من خلاله وحدة العمل الفني، والتي تتمثل في وحدة الشكل والمضمون، والوحدة بين الحركة والسكون[1] .

إن الشعور بالجمال ليس هو الشعور بتناسب الخطوط والأشكال والأصوات والأضواء، وانسجامها فحسب، فهذا جمال جامد إذا لم يكن تعبيراً عن الحركة، ومن تغيرات هذه الحركة في ظل التناسب والانسجام والاتساق يتولد الإيقاع، عندئذ تكتسب الأشياء جوهرها وجمالها، إن الإيقاع هو النقطة التي تلتقي عندها المتناقضات، ويتّحد عندها الشكل والمضمون، ويصبح اللامحدود عندها محدوداً دون ان يفقد لامحدوديته، فالسكون الظاهري قد يكتسب من خلال طريقة تأليفه واتساقه شاعرية تضفي عليه حركة داخل ذلك السكون يكون جوهر الجمال الحقيقي[2] ، وهذا لابدّ أن يحدث أثراً في نفس المتلقي يساعده على إحداث نوع مماثل من التوازن بين القوى النفسية للوصول إلى حالة الاعتدال والتوازن والانسجام، وبالتالي الشعور بالراحة والمتعة التي يخلفها التنسيق والنظام والتوازن بين الدوافع المتصارعة للقضاء على اضطرابها [3] .

---

(1) شكري محمد عياد: بين الفلسفة والنقد، منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة، ١٩٩٠، ص ٦٨.

(2) المرجع السابق: ص ٦٤.

(3) ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، لويس عوض، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة، ١٩٦١، ص ٢٥٩.

حول مفهوم الإيقاع

كان للباحثين في دراسة الإيقاع اتجاهات مختلفة فكلمة "Rhythm" تعني الإيقاع، وهي مصطلح، وهي مصطلح انجليزي اشتق أصلاً من اليونانية بمعنى الجريان والتدفق[١]، ثم تطور معناها بتطور العصور حتى اصبحت مرادفة لكلمة "measure" الفرنسية المعبرة عن المسافة الموسيقية، ويتفق هذا مع تعريف (فانسان دانـدي) الذي يرى أن الإيقاع هو انتظام وتناسب في المسافة[٢] وكان كولردج في القرن التاسع عشر قد أرجع الإيقاع إلى عاملين، أولهما: التوقع الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة، فيعمل على تشويق المتلقي، وثانيهما: المفاجأة أو خيبة الظن التي تنشأ عن النغمة غير المتوقعة، والتي تولد الدهشة لدى المتلقي[٣] بينما رده ريتشاردز إلى عاملي التكرار والتوقع فآثاره (تنبع من توقعنا سواء كان مانتوقع حدوثه يحدث بالفعل، أو لايحدث، وعادة يكون هذا التوقع لاشعورياً، فتتابع المقاطع على نحو خاص... يهيء الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره)[٤]، فيشكل نسيجاً يتألف من (التوقعات

---

(١) مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان بيروت، ١٩٧٤، مادة "Rhythm " .

(٢) مجد ي العقيلي: السماع عند العرب، ط١، منشورات رابطة خريجي الدراسات العليا، ج٤ ص ٥٧.

(٣) محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص ١٦٢.

(٤) ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ص ١٨٨.

والإشباعات أو خيبة الظن أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع)[1]، أي أن الإيقاع لايتولد عن الصوت الواحد أو العنصر الشكلي المفرد، بل يتولد عن نسيج متآلف من العناصر الأخرى[2]، وهذا ماأكده (سوريو) حين عرّف الإيقاع بأنه (تنظيم متوالٍ لعناصر متغيرة كيفياً في خط واحد، وبصرف النظر عن اختلافها الصوتي)[3]، وعلى هذا بنى (هويتهد) تصوره للإيقاع، إذ رأى أن الصيغة الإيقاعية ليست تكراراً متشابهاً فحسب، بل تقوم- إضافة إلى ذلك- على الاختلاف والتمايز داخل البنية أو القالب، ولكن ليس أي قالب، بل هو قالب متكرر يقوم على الجدة والتشابه إنه (حركة مقوسة توحي لنا أنها تكرر نفسها)، ولكنها ليست كذلك، إنها حركة انطلاق لباعث داخلي لايمكن أن يُصنف أو يُقاس بطريقة دقيقة لأنه حركة الشعور في جيشانه وتحويمه ثم زواله[4]، ومن هنا نجد (ت.س اليوت) يؤكد أنه (من الخطأ أن نعتقد أن كل شعر يجب أن يكون متناسق النغم، فليس النغم المتناسق سوى عنصر واحد من عناصر موسيقا الألفاظ... بل هناك محل مشروع لتنافر الأصوات، والقصيدة ذات الطول يجب أن يكون فيها صعود وهبوط في درجتها من الحدة حتى تطابق مايحدث فعلاً للعاطفة الإنسانية من تراوح)[5].

---

(1) المرجع السابق: ص ١٩٢.

(2) المرجع السابق: ص ١٩١ – ١٩٢.

(3) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية، ص ١٢٠

(4) مصطفى ناصف: مشكلة المعنى في النقد الحديث، مطبعة الرسالة، القاهرة، ب.ت، ص١٣٦-١٣٧

(5) محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، دار الفكر، ط٢، ١٩٧١، ص٢٢

وهذا ماأكدته الدراسات اللغوية الحديثة حين أظهرت إمكانيات الوحدة والتنوع في آنٍ واحد داخل النسق أو النظام الإيقاعي الذي يتضمن عناصر الثبات وعناصر الانتهاك معاً، مما يخلق حركة ناتجة عن الصراع بين عناصر الثبات والانتهاك داخل البنية، وهذا كفيل بأن يولد مجموعة من التحولات البنائية، ومن ثم الدلالية التي تشارك في بناء النظام الإيقاعي الواسع[1].

ومع أن الإيقاع أساس الفنون كافة، لكنه يبدو في الشعر والموسيقا أكثر تقارباً، لأن كلاً منهما يقوم على نفس المبدأ، وهو تناسب حركة الأصوات في تتابعها المنتظم في الزمان، مما أدى إلى ظهور بعض المحاولات التي تجعل من الشعر موسيقا خالصة، ففي منتصف القرن الثامن عشر حاول بعض شعراء الرومانسية[2] التركيز على موسيقية الشعر عن طريق إلغاء مسايرة نسق المعنى للبحر، باتباع ترتيبات صوتية خاصة، وتجنب التركيبات المنطقية، والاهتمام بظلال الدلالات أكثر من الدلالات المجردة نفسها (ولكن هل نستطيع أن نعدَّ الخطوط المهزوزة وغموض المعنى، والابتعاد عن المنطق موسيقا بالمعنى الحرفي لهذه الكلمة؟)[3]، لاريب أن (طمس الفوارق وغموض المعنى واللامنطقية هي أمور ليست بمعناها الحرفي موسيقية)[4] إلا أن هذا

---

(1) سيد بحراوي: البنية الإيقاعية في شعر السياب، مخطوط رسالة دكتوراة بإشراف عبد المحسن طه بدر، نوقشت في جامعة القاهرة في يناير ١٩٨٤، ص٢٢

(2) نعيم اليافي: الشعر بين الفنون الجميلة، ط١، دار الجليل، دمشق،، ١٩٨٣، ص٣٠ ومابعدها

(3) المرجع السابق: ص ٨٠، وانظر ص ٧١.

(4) رينيه ويليك، أوستين وارين: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص ١٣٣.

لاينفي التقارب بين الإيقاعين الشعري والموسيقي (فالمرء لايستطيع أن ينكر أن الفنون تحاول وحاولت حقاً أن تستعير من بعض وسائل تأثيرها الفني، ولعلها تكون نجحت إلى حدّ ما في تحقيق هذا الهدف)[1] ولكن يجب ألا يُعدّ هذا التقارب أساساً أو قاعدة عامة لعزل فني الشعر والموسيقا عن باقي الفنون[2]، ويجب ألا يعني أيضاً (أن في الشعر موسيقا مادامت الكلمة نفسها تحمل نوعيات مختلفة من السرعة والخفة أو التثاقل والإبطاء والخشونة والفظاظة...)[3].

هذا التقارب بين الإيقاعين أدى إلى الاختلاف حول طبيعة الإيقاع الشعري، فظهرت نظريات تجعل الدور شرطاً أساسياً ولازماً للإيقاع حتى طابقت بينه وبين الوزن منكرة أي وجود للإيقاع النثري، لأنها ترى أن الإيقاع لايكمن إلا في الأصوات دون المعاني، بينما توسعت نظريات أخرى في دلالته لتصل به إلى مستوى أشمل من إيقاع الدور أو التكرار، وتسمح لنا بدراسة الإيقاع الشعري والنثري معاً، لأنها ترى أن الإيقاع شديد الصلة بالنغم[4]، فقد أكد (شللي) أن (الشعر بالمعنى الخاص يعبر عن التنسيق اللغوي، وخاصة اللغة الموزونة التي تخلقها تلك القوة الملوكية التي يختفي عرشها وراء طبيعة الإنسان الخفية وهذا ينبع من طبيعة اللغة نفسها التي هي نقل مباشر لتصرفات كياننا الداخلي وعواطفه[5].

---

(1) نعيم اليافي: الشعر بين الفنون الجميلة، ص ٧٤.

(2) المرجع السابق: ص ٧٣.

(3) المرجع السابق: ص ٧٧ – ٧٨.

(4) رينيه ويليك، أوستين وارين: نظرية الأدب، ص ١٧٠.

(5) ديفد ديتش: مناهج النقد الأدبي، ص ١٧٩.

كما أكد شللي أن الانسجام اللفظي يتم بالاختيار الملائم للألفاظ وبترابط الصوت مع المعنى فيها، فالصوت والمعنى يأتلفان كأنهما مركب عضوي، ولغة الشعر لها نمط خاص من تكرار الأصوات يمتاز بالانتظام والتآلف، ولا يكون الشعر بدونه شعراً [1].

ويرى (إليوت) في المحاضرة التي ألقاها عام ١٩٤٢ أن موسيقا الشعر (ليست شيئاً يوجد منفصلاً عن المعنى... والمعنى في الشعر يتطلب موسيقا الشعر حتى نفهمه الفهم الكامل وحتى نتأثر به التأثر الواجب له... إنّ الشعر يحاول أن يحمل معاني أكثر مما يستطيع النثر أن يؤدي، وإن موسيقا الشعر هي التي تمكنه من الوصول إلى تلك المعاني[2].

موقف الدرس العربي القديم يكاد لايخرج عن المفهوم الأول الذي يجعل الإيقاع مطابقاً للوزن، فعلماؤنا القدماء لم يتبينوا جوهر الإيقاع، إذ تناولوه من خلال المادة التي تجسد الحركة الإيقاعية فكان المصطلح عندهم ألصق بمفهوم الإيقاع الموسيقي، لأن التوالي الزمني هو جوهر الموسيقا، ومن هنا ركزت أغلب هذه الدراسات على ارتباطه بالزمن وأهملت الحركة، ولم يلحظه الدارسون إلا من خلال الموسيقا والوزن الشعري، مع أنه كان من أوضح مظاهر فني العمارة والزخرف الإسلاميين، كما كان الأساس الذي قامت عليه علوم البلاغة والفن اللغوي[3].

---

(1) المرجع السابق ص ١٨١.

(2) محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، ص ١٩ - ٢٠.

(3) عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية، ص ٢٢١.

لاريب أن الشعر والموسيقا يلتقيان في مادة الإيقاع التي هي الصوت- كما أشرنا سابقاً- إلا أنه في الموسيقا غاية في ذاته، حيث تبدو آفاقه الدلالية غائمة وقاصرة عن تحقيق إبداعات خيالية على نحو كامل[1]، بينما يرتبط الصوت في بنية اللغة الشعرية بعلاقات ذات أبعاد شتى مما يفرض على الوزن نظاماً متميزاً يبعده عن طبيعة الإيقاع الموسيقي، ويجعله نظاماً إشارياً معقداً محملاً بما يشير إليه من دلالات، بينما يحمل الصوت الموسيقي طابعاً غفلاً بالمعنى)[2] وهذا ماعناه حازم القرطاجني حين أشار إلى هذه الناحية بقوله: إن الشعر يتألف من (التخاييل الضرورية، وهي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ)، وتخاييل مستحبة وأكيدة وهي (تخاييل اللفظ في نفسه، وتخاييل الأسلوب، وتخاييل الأوزان والنظم)[3].

ومع ذلك ظلَّ مصطلح الإيقاع عند العرب مرتبطاً بالموسيقا، فلم يرد ذكره في أثناء حديثهم عن الشعر إلا نادراً، إذ نجد لدى ابن طباطبا إحساساً واضحاً بوجوده دون أن يميزه كعنصر مستقل فيقول في تعريفه للشعر: إنه (كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خصَّ به من النظم الذي إنْ عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صحَّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه ومن اضطرب عليه الذوق

---

(1) هيغل: فن الشعر، ترجمة جورج طرابيشي، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص ٩-١٠.

(2) نعيم اليافي: الشعر بين الفنون الجميلة، ص ٧٧.

(3) حازم القرطاجني : منهج البلغاء، ص ٨٩.

لم يستفق من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به)[1] فهو يعرّف الشعر لاعلى أساس الوزن والتناسب الصوتي، بل على اعتباره بنية لغوية منتظمة انتظاماً إيقاعياً خاصاً يقوم على التناسق والوحدة والانسجام الذي إن اختل مجته الأسماع بل إنه يدرك أن ارتباط الشعر بالإيقاع أشد من ارتباطه بالعروض، فيقول: (وللشعر الموزون إيقاع يَطْرَبُ الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه)[2]، وهذه طفرة قلّ مثيلها في التراث العربي، فقد كان الجاحظ قد اكد في إحدى رسائله أنّ وزن الشعر من جنس وزن الموسيقا، وأن كتاب (العروض من كتاب الموسيقا، وهو من كتاب حدّ النفوس، لاتحده الألسن بحدّ مقنع، قد يُعرف بالهاجس كما يُعرف بالإحصاء والوزن)[3]، ويؤكد ابن فارس هذه الفكرة بقوله:(إن أهل العروض مجمعون على أنه لافرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة)[4].

وإذا تتبعنا مفهوم الإيقاع في المعاجم اللغوية القديمة وجدنا أنه لايخرج عن هذا الفهم، فقد نقل ابن سيده عن الخليل بن أحمد الفراهيدي أن الإيقاع (حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية)[5]، وهو فهم لم يستطع الاستفادة منه عند دراسة الوزن الشعري، إذ لم يخرج به عن الأساس الزمني.

---

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ٣-٤.

(2) المرجع السابق: ص٣.

(3) الجاحظ : ثلاث رسائل للجاحظ، رسالة القيان، المكتبة السلفية، القاهرة، ١٣٤٤هـ، ص ٦٣.

(4) أحمد بن فارس:الصاحبي في فقه اللغة،جمع ونشر المكتبة السلفية،القاهرة، ١٩١٠م،ص ٢٣٠.

(5) ابن سيده: المخصص، السفر (٣)، مادة (وقع)، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٨.

وتابع أصحاب المعاجم الفراهيدي في فهم الإيقاع، فقد جاء في لسان العرب أنه (من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها)[1]، وفي القاموس المحيط:(هو إيقاع ألحان الغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها)[2].

وتتوسع دلالة الإيقاع عند الفلاسفة القدماء، فلا تنحصر في الموسيقا بل تشمل الحروف أيضاً إذ يعرفه أبو حيان التوحيدي على أنه (فعل يكيل زمان الصوت بفواصل متناسبة، متشابهة، ومتعادلة)[3]، أما الفارابي فيعرفه على أنه نقلة منتظمة على النغم ذوات فواصل، والفاصلة هي توقف يواجه امتداد الصوت، والوزن الشعري، نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل)، والفواصل إنما تحدث بوقفات تامة، ولا يكون ذلك إلا بحروف ساكنة[4] كما يعرفه ابن سينا على أنه (تقدير لزمان النقرات، فإن اتفق أن كانت النقرات منتظمة كان الإيقاع لحنياً، وإذا اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعرياً، وهو بنفسه إيقاع مطلقاً)[5]، لكن الإيقاع عنده عنصر أساس في صنعة الشعر الذي يعرفه بقوله (إنه كلام مخيَّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة – ومعنى كونها موزونة أن

---

(1) ابن منظور: لسان العرب، مادة (وقع)، طبعة جديدة ومحققة، دار المعارف، مصر، ب.ت.

(2) مجد الدين الفيروز أبادي: القاموس المحيط، الجزء الثالث، ط5، شركة فن الطباعة، مصر، مادة (وقع)، ب.ت.

(3) أبو حيان التوحيدي: المقابسات، تحقيق محمد توفيق حسين، ط2، دار الآداب، بيروت، 1989، ص 285.

(4) الفارابي: الموسيقى الكبير، تحقيق غطاس عبدالملك خشبة، دار الكاتب العربي، القاهرة، ب.ت، ص1085–1086.

(5) ابن سينا: الشفاء – الرياضيات –3– جوامع علم الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف، نشر وزارة التربية، القاهرة، 1956، ص81.

يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر)[1].

ويمكننا أن نخرج من كل ذلك بأن الدرس القديم للإيقاع الشعري مرتبط بدراسة الإيقاع الموسيقي يلتقيان عند عنصر الزمن الذي يقوم على تناسب المسافة بين الحركة والسكون، لكن العرب لم يلحظوه في الشعر إلا من خلال الوزن الذي يقوم بدوره على التناسب في زمن نطق الحروف وتتابعها وترتيبها وتكرارها بنسب محدودة، فحصروا الإيقاع الشعري في إطار زمن النطق، و لم يتعدوه إلى عناصر أخرى ومع أن الإيقاع الشعري والبلاغي لم يتبلور في الفكر العربي كنظرية أو كمبدأ متميز، و لم يبرز كمصطلح متعارف عليه، إلا أن مظاهره وأبحاثه كانت منتشرة في كتاباتهم، وفي تناولهم لمظاهر الجمال في فن القول بمختلف أشكاله، ونظرة سريعة على مواقفهم من الظواهر التي سموها (محسنات بلاغية) تظهر إحساسهم العميق بجمال الإيقاع البلاغي، وما نظرية النظم التي تبلورت على يدي عبدالقاهر الجرجاني سوى دليل واضح على تذوقهم جماليات هذا الإيقاع.

ولعل محاولة حازم القرطاجني كانت الأكثر دقة حين استطاع أن يفرق بين الإيقاع الشعري والموسيقي بعد أن أدرك أن صورة التناسب الزمني في الشعر تختلف كلياً عنها في الموسيقا، وذلك لاختلاف الأداة، فالشعر عنده يتألف من (التخاييل الضرورية، وهي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ)، وتخاييل مستحبة وأكيدة هي تخاييل

---

(١) ابن سينا: الشفاء – المنطق –٩– الشعر، تحقيق عبدالرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٦، ص٢٣.

(اللفظ في نفسه، وتخاييل الأسلوب وتخاييل الأوزان والنظم)[1]، وهنا نلاحظ تفريقه بين الوزن والنظم الذي يدل عنده على الخصائص الصوتية الإيقاعية المنتظمة، وعلى ذلك تصبح دراسة الوزن عنده أكثر شمولاً مما قدمه العروضيون، فلا بد لمعرفة الوزن الشعري من (معرفة جهات التناسب في تأليف بعض المسموعات إلى بعض، ووضع بعضها تالية لبعض، أو موازية لها في الرتبة[2]، لذا يجب أن يدرس الوزن (تعضده الآراء البلاغية والقوانين الموسيقية، ويشهد به الذوق الصحيح، والسماع الشائع عند فصحاء العرب[3]، لكن معرفة جهات التناسب في المسموعات والمفهومات لابوصل إليها بشيء من علوم اللسان إلا بالعلم الكلي في ذلك، وهو علم البلاغة الدي تندرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع[4] والنظر البلاغي يقتضي (أن يُعدل بكثير من تقديرات الأوزان عما قدَّر به العروضيون إذ كانوا جهالاً بطرق التناسب والتنافر)[5].

واضح مما سبق أن حازماً أحس بفاعلية الإيقاع البلاغي الذي يتمثل في النظام القائم على التناسب بين المسموعات والمفهومات القائمة بدورها على التخييل، وهو ينبع من تآلف الكلمات وانسجامها وتلاؤمها في علاقات صوتية لاتنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية، هذه العلاقات تقوم بدورها على التماثل والتشابه، كما

---

(1) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء، ص ٨٩.

(2) المرجع السابق: ص ٢٢٦.

(3) المرجع السابق: ص ٢٥٨.

(4) المرجع السابق: ص ٢٢٦.

(5) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص ٢٣١.

تقوم على التخالف والتضاد، لأن (التماثل والتشابه والنخالف قد يقع في أشياء كثيرة الوجود)[1]، فالكلمة عنده -التي هي أداة الشعر- تتميز بالتوافق بين المفهوم والمسموع مما يكسبها قدرة الموسيقا على الإيحاء الصوتي القائم على استغلال الصفة المكانية[2]. يقول حازم: (ولأن للنفس في النقلة من بعض الكلمة المتنوعة المجاري إلى بعض على قانون محدد راحةً شديدةً، واستجداداً لنشاط السمع بالنقلة من حال إلى حال، ولها في حسن اطراده في جميع المجاري على قوانين محفوظة قد قسمت المعاني فيها على المجاري أحسن قسمة، تأثّر من جهتي التعجيب والاستلذاذ للقسمة البديعة، والوضع المتناسب العجيب، فكان تأثير المجاري المتنوعة وما يتبعها من الحروف المصوتة من اعظم الأعوان على تحسين مواقع المسموعات من النفوس)[3]، لأن (للنفوس في تقارن المتماثلات وتشافعها والمتشابهات والمتضادات، وما جرى مجراها تحريكاً وإيلاعاً بالانفعال إلى مقتضى الكلام)[4].

هذان الجانبان الزماني والمكاني عبر عنهما حازم بمصطلحي: الأسلوب،والنظم، اللذين يدلان على سياق إيقاعي له حركته التي تضم المعنى والمبنى معاً، فالنظم يمثل صورة هذه الحركة في (الألفاظ والعبارات، والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض، وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب)، أما الأسلوب فهو صورة نفس الحركة ولكنْ في أوصاف جهة من جهات غرض القول، وكيفية الاطراد

---

(1) المصدر السابق: ص ٤٥.

(2) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية، ص ١٧١.

(3) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص ١٢٢ – ١٢٣.

(4) المرجع السابق : ص ٤٤– ٤٥.

من أوصاف جهة إلى جهة)[1]، وبهذين الجانبين تتمثل القوة المحركة للسياق بما يولدان من علاقات متجاذبة داخل النص، فإذا تطلب الشعر تناسباً في النظم تبع ذلك خضوع الأسلوب أيضاً للتناسب، يقول حازم: (إن النظام اللطيف المأخذ، الرقيق الحواشي، المستعمل فيه الألفاظ العرفية في طريق الغزل تخيل رقة نفس القائل ولو وقع ذلك مثلاً في طريقة الفخر لم تخيل الغرض، بل تخيل ذلك الألفاظ الجزلة والعبارات الفخمة المتينة القوية)[2].

مما سبق نجد أن حازماً استطاع أن يتجنب ماوقع فيه القدماء حين التبس عليهم معنى الوزن العروضي بمعنى ترتيب الألفاظ والمقاطع، وتنظيمها وفق مايقتضيه الميزان، حتى أصبحت كلمة موزون تعني / المنظم والمرتب، وهذا غير صحيح لأن التنظيم والترتيب والتناسب يمكن أن ندل عليه بكلمة (نظم) أما كلمة وزن، وموزون فتدل على مقدار الثقل والخفة[3]، أي أنه يدل على (تعادل أجزاء الكلام أو الأصوات وتساوي مقاديرها الزمنية، إذا قوبلت ببعضها جملة)[4] ، أما الإيقاع فيكون (مع توازيها وتناسقها لتقابل بعضها بعضاً تفصيلاً)[5] .

---

(1) المرجع السابق: ص ٣٦٣.

(2) المرجع السابق: ص ٣٦٤.

(3) محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، ١٩٧٦، ص ٤٥– ٤٦.

(4) ميخائيل ويردي: فلسفة الموسيقى الشرقية، ط١، مطبعة ابن زيدون، دمشق، ١٩٤٨، ص ٤٦٥.

(5) المرجع السابق: ص ٤٦٥.

واختلف الباحثون المحدثون في تناول الإيقاع الشعري وفهمه، وذلك بتنوع مشاربهم واتجاهاتهم، ولا سيما بعد زيادة التواصل مع الثقافات الأجنبية، فجعله محمد مندور أحد عنصرين أساسيين يقوم عليهما الفن الأدبي، هما الإيقاع والكم، (أما الإيقاع فهو موجود في النثر والشعر، لأنه يتولد عن رجوع ظاهرة صوتية أو ترددها على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة أو متقابلة)[1] ، أما الكم فيختلف بين الشعر والنثر، ففي حين نجده محدداً في الشعر (بكم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمناً ما) وهو الوزن[2] ، نراه في النثر يتحدد بكم (الزمن الذي تستغرقه الجملة في نطقها)[3] ، ومن هنا يختلف الشعر عن النثر، إذ إنه في (النثر تتطابق الوحدات الإيقاعية مع الوحدات اللغوية، وأما في الشعر فضرورة المساواة بين الوحدات الإيقاعية كثيراً ماتقتضي بأن تنتهي في وسط اللفظ دون أن تكمل الجملة) [4] .

وبتأثير الثقافة الغربية يدعو مندور إلى إمكانية تحديد الكم بتحديد مواضع النبر والارتكاز، التي يتولد من تكرارها الإيقاع، لكن هذا التحديد لم يكن دقيقاً تلك الدقة التي يتطلبها الإيقاع الشعري والتي عبر عنها بمفهوم (النسب المحددة)، مما يجعل فرضيته

---

(1) محمد مندور: في الميزان الجديد، ط٢، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ص ١٨٧، وانظر كتابه: في النقد والأدب، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ب.ت، ص ٣٠.

(2) محمد مندور: في الميزان الجديد، ص ١٨٧.

(3) محمد مندور: في النقد والأدب، ص ٣٠.

(4) المرجع السابق: ص ٣٠.

غير سليمة[١]، وهو يعترف بذلك قائلاً: (إنّ استقامة الوزن، أو عدم استقامته لايعود إلى الكم، كما أن الشعر العربي لايمكن أن نسميه شعراً ارتكازياً)[٢]، وفي هذا دلالة على أن العلاقة بين (النبر) و (الكم) لم تكن واضحة تمام الوضوح عند محمد مندور.

ويقرُّ إبراهيم أنيس بعدم أساسية النبر في اللغة العربية (فليس لدينا من دليل يهدينا إلى مواضع النبر في اللغة العربية، كما كان ينطق بها في العصور الإسلامية الأولى)[٣]، كما اعترف أنه (لاتختلف معاني الكلمات العربية ولا استعمالها باختلاف موضع النبر منها)[٤]، ومع ذلك فقد جهد لايتخراج قواعد النبر العربي معتمداً في ذلك على تتبعه لقراءات المجيدين من قراء مصر[٥] فوضع قواعد النبر اللغوي.

أما الشعر فيتميز عنده عن النثر بالنغمة الموسيقية الخاصة التي يراعيها المنشد والتي تعرف في اللغة الإنجليزية intonation أي (موسيقا الكلام)[٦]، وهي تدل على اختلاف درجة الصوت عند النطق بالكلمات والمقاطع، فالتسلسل في درجة الصوت يخضع

---

(١) مصطفى جمال الدين: الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، ط٢، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ساعدت كلية الفقه على نشره، ١٩٧٤، ص ٤٧ – ٤٨.

(٢) محمد مندور: في الميزان الجديد، ص ١٩٣.

(٣) ابراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ط٥، مكتبة الأنجلو مصرية، ١٩٧٩، ص ١٧١.

(٤) المرجع السابق : ص ١٧٤.

(٥) المرجع السابق : ص ١٧١.

(٦) المرجع السابق: ص ١٥١.

لنظام خاص يختلف من لغة إلى أخرى[1]، لكن أنيس لم يوضح حدود هذه الموسيقا الكلامية، و لم يضع قواعدها أو نظامها الخاص بها، (فالبحث عن نظام درجات الصوت وتسلسله في الكلام العربي يحتاج إلى عون خاص من الموسيقيين عندنا ولسوء الحظ حتى الآن لم يهتدِ موسيقيونا إلى السلم الموسيقي في غنائنا)[2]، أما الإيقاع فلم يأتِ على ذكره إلا لماماً في إشارة عابرة جعل منه العنصر الموسيقي الهام الذي لم يُدرس دراسة كافية حتى الآن، لكنه أساس في التفريق بين (توالي المقاطع حين يراد بها أن تكون نظماً وتواليها حين تكون في النثر، ويرى أن الإيقاع في إنشاد الشعر ليس إلا (زيادة في ضغط المقطع المنبور من كلمات الشطر)[3] وكأنه يطابق بينه وبين النبر وهو يقوم عنده بعملية التوازن والتعويض بين حروف المدّ والحروف الصحيحة الساكنة، وهنا مكمن الخلاف بين إنشاد المصري والعراقي، إنه في موضع النبر من الكلمة، وليست حقيقة الإيقاع عنده مقصورة على زيادة في كمية المقطع، بل يمتزج بما سماه (النغمة الموسيقية) التي فيها علو أو هبوط يهدف المنشد بها إلى أن ينفعل السامع فتهتز الأجسام تبعاً لتأثر الوجدان[4].

ويدعو محمد النويهي في كتابه (قضية الشعر الجديد) دعوة صريحة للاعتماد على

---

(1) المرجع السابق: ص ١٧٥.

(2) المرجع السابق: ص ١٧٥.

(3) ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر، ص ٢٤٩.

(4) المرجع السابق: ص ٢٤٩.

النظام النبري كأساس إيقاعي للشعر[1]، وذلك على الرغم من اعترافه بعدم ثبات النبر كنظام صوتي، وبعدم فاعليته في حركة المعنى والمبنى الشعري[2]، كما أنه لم يلتفت إلى إشارة إليوت - الذي جعل محاضرته عن موسيقا الشعر مقدمة لبحثه- بأن (هناك أشكالاً تناسب بعض اللغات ولا تناسب لغات أخرى... وأن كل لغة -مادامت هي نفس اللغة- تفرض قوانينها وحدودها ولا تسمح إلا بالإجازات التي تناسب طبيعتها، وأنها تملي مايناسبها من إيقاعات الكلام وأنماط الصوت)[3].

إلا أن كل ذلك -في رأيه- لايلغي وجود النظام النبري في اللغة العربية[4]. (بل إنّ طبيعة اللغة العربية لاتأباه وإن كان النظام التقليدي من الإيقاع الكمي يختلف عنه)، لكن إذا أدخلناه على الإيقاع الشعري لانكون قد أقحمنا شيئاً غريباً يصيب اللغة بالضرر[5] ويحتج لرأيه (ببعض أغانينا العامية التي خرجت خروجاً جزئياً أو كاملاً على النظام العروضي الذي حدده الخليل بن أحمد، فلم تعتمد على مجرد اختلاف المقاطع بين طول وقصر، بل أخذت تتبع ترتيب النبر، فالتقطت بذلك كثيراً من الإيقاعات الحية في لغة كلامنا الدارجة)[6]، ويعتمد في تطبيق فرضيته على بحر الخبب مدللاً بذلك على شرعية إلغاء النظام الكمي، وتجاوزه إلى النظام النبري[7].

---

(1) محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، ص ٢٣٥ وما بعدها.
(2) المرجع السابق: ص ٢٣٩.
(3) المرجع السابق: ص ٢٤ - ٢٥.
(4) المرجع السابق: ص ٢٣٩.
(5) المرجع السابق: ص ٢٤٤.
(6) المرجع السابق: ص ٢٤٤.
(7) المرجع السابق: ص ٢٤٥.

لاريب أن هـذه الدعوة وجدت عند بعض الدارسين قبولاً، دفع إلى وضع حدوده على أساسها، فقد ورد في معجم المصطلحات الأدبية أن الإيقاع هو (تكرار الوقوع المطرد للنبضة أو النبرة، وتدفق الكلمات المنتظم في الشعر والنثر)[1].

إلا أن شكري عياد يؤكد (أن النبر في اللغة العربية ليس صفة جوهرية في بنية الكلمة، وإن يكن ظاهرة مطردة تمكن ملاحظتها وضبطها[2]، ولم ينكر دوره الأساسي في تنويع الإيقاع في موسيقا الشعر العربي، أي أنه يمكن للشاعر أن يحدث الأثر الذي يريد (بإيقاع التوافق والتنافر بين عدد من العناصر التي تؤلف معاً موسيقية الشعر، والتأليف بين عدد من العناصر المتزامنة على هذا النحو مبدأ عام من مبادئ الفن)[3].

ويفرق عياد بين النبر الطبيعي (الذي ينشأ من رغبة المتكلم في الإشعار بانتهاء كلامه)[4] والنبر الموسيقي الخاص بالأوزان، وقد يتّفق النبران، وقد يتنافران، وكلاهما قد يتفق مع طول المقاطع، وقد يتنافر معه..

ويميز بين الإيقاع الموسيقي والشعري على أساس النبر الذي يبدو في الموسيقا أكثر أهمية لأنه يلعب دوراً أساسياً أكثر ارتباطاً بحركة الجسم من الشعر، فطبيعي أن تحتفظ الموسيقا بالأساس الفيسيولوجي لهذه الحركة، وهو تتابع الحركات القوية

---

(1) ابراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، ط١، طبع المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، طبع التعاضدية العمالية، تونس، مادة (إيقاع)، ١٩٨٦.

(2) محمد شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، ص ٤٥.

(3) المرجع السابق : ص ٤٩.

(4) المرجع السابق: ص ٤٩.

والضعيفة بنظام، وبما أن هذا التتابع يتضمن عنصر الزمن، فإن انتظام النسب الزمنية بين الحركات يصبح ضرورياً أيضاً كانتظام النبر[1].

أما في الشعر فالإيقاع يتبع خصائص اللغة التي يقال فيها، ومن هنا تبرز أهمية طول المقاطع وقصرها، حتى إنها في بعض اللغات فاقت أهمية النبر نفسه، وإن كان النبر من أهم أسباب طول المقاطع وقصرها، ففي مثل هذه اللغات يصبح العامل الأهم في الإيقاع هو مراعاة النسب العددية بين الأصوات[2].

وهذا لايعني أنه حصر الإيقاع في مجاله الصوتي، بل توسع في مفهومه ليربطه بالمعنى والإحساس فالإيقاع عنده.. عنصر أساسي في الفنون كلها، ويعرفه بأنه (الحركة المنتظمة في الزمن مرتبط بالتكرار، ويقوم على عاملين: أحدهما: جسمي، أي التحرك العضوي الذاتي في الجسم، كحركة القلب، والثاني اجتماعي مرتبط بتنظيم العمل، وهذا العمل ليس منفصلاً عن سابقه لأن تنظيم العمل بطريقة أكثر انتاجاً يجب أن يراعي طبيعة حركة الجسم)[3]، ويرى عياد أن الوزن يمثل الوجه المادي أو الفيزيائي للإيقاع، فعرفه على أنه (حركة منتظمة، والتئام أجزاء الحركة في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينها شرط لهذا النظام، وتميُّزُ الأجزاء عن بعض في كل

---

(1) المرجع السابق: ص ٥٨.

(2) المرجع السابق: ص ٥٨.

(3) شكري عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، ط١، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٢، ص ٥٣.

مجموعة شرطٌ آخر....)[1].

والفيصل عنده في وجود الإيقاع او عدمه هو إحساسنا به، على أن هذا الإحساس كثيراً مايغمض إذا لم يسنده أساس موضوعي، أو اتخذ أساساً موضوعياً غير سليم[2]، ومن هنا نراه يعرض لنظرية ريتشاردز في الإيقاع، ويعدّها نظرية عامة في الشكل الأدبي ذات عمقٍ وشمول فيوافقه على تجاوز معناه الفيزيائي إلى المعنى النفسي مبيناً (أن القيمة الحقيقية للإيقاع- وذلك النوع منه المسمى بالوزن- لاتكمن في العلاقات الصوتية نفسها بل في التهيؤ النفسي الذي يحدثه الأثر الأدبي الجيد)[3]، فالإيقاع (ليس شيئاً فيزيائياً، وليس شيئاً في طبيعة الأصوات نفسها... إنما هو في الواقع إيقاع النشاط النفسي الذي من خلاله ندرك: لاصوت الكلمات فقط بل مافيها من معنى وشعور)[4]، لذا فإن تأثير الصوت يتحدد بالظروف التي يندرج فيها اكثر بكثير مما يتحدد بالصوت نفسه)[5]، ولا بد لأي تحليل أن يتجنب الفصل بين الصوت وهذه الظروف، فقد يكون للإيقاع الصوتي بمفرده تأثير ولكن هذا التأثير لايسمى فنياً

---

(1) شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، ص ٥٣.

(2) المرجع السابق : ص ٧٧.

(3) المرجع السابق : ص ١٤٢.

(4) المرجع السابق : ص ١٣٩.

(5) المرجع السابق : ص ١٤١.

أو غير فني حتى يلتقي الإيقاع مع المعنى)[1].

إذن فقد حدد عياد الإيقاع الصوتي من خلال عناصر ثلاثة: اولها المقاطع التي تستغرق كمّاً من الزمن في أثناء النطق بها، وثانيها التنغيم الذي يساعد على إظهار حالات التكلم من إخبار أو استفهام أو تعجب... إلخ، وآخرها النبر الذي يساعد على إبراز مايعتبر المتكلم أنه الجزء الأهم في الكلمة أو الجملة[2] وتختلف هذه العناصر في درجة بروزها من لغة إلى أخرى، ولا تكتمل صور التشكيل الصوتي الإيقاعي إلا إذا ارتبط بإيقاع نفسي يتمثل بذلك النشاط النفسي الذي من خلاله ندرك ماللكلمات من معان ومشاعر.

وتابع سيد بحراوي شكري عياد حين أقام دراسته للإيقاع الصوتي على أساس العناصر الثلاثة (المقاطع والنبر والتنغيم)[3]، فالإيقاع عنده نظام كبير وواسع يشمل أنظمة فرعية تتجادل وتتفاعل لتشكل النظام الإيقاعي العام، فالنظام المقطعي مثلاً يضم مجموعة من العلاقات الجدلية بين المقاطع القصيرة والطويلة وزائدة الطول، وكل منها يطبع الإيقاع بطابع كمّي خاص، فإذا ماغلب النبر في فعاليته أو التنغيم طَبَعَا الإيقاع بطابع الكيفية[4].

---

(1) المرجع السابق : ص ١٤٥ – ١٤٦.

(2) المرجع السابق: ص ٣٦.

(3) سيد بحراوي: نحو علم للعروض المقارن، مجلة المعرفة، ع ٢٩٥، أيلول ١٩٨٦، وزارة الثقافة والإرشاد، ص ١٢٦.

(4) المرجع السابق : ص ١٢٧.

هذه الأنظمة ذات فعالية دلالية، فكل منها يمثل نظاماً إشارياً ذا دلالة تختلف باختلاف المذاهب النقدية، والمدارس الفنية، فالعرب القدماء أو بعض الغربيين المحدثين جعلوا دلالته محضة بينما جعل الرومانسيون هذه الدلالة لخدمة المضمون العاطفي، وربطها الماركسيون بالمضمون الفكري[1].

وعلى أساس الخصائص الصوتية للشعر جاء تعريف رجاء عيد للإيقاع، فهو (ليس عنصراً محدداً وإنما هو مجموعة متكاملة، أو عدد متداخل من السمات المميزة تتشكل من الوزن والقافية الخارجية، والتقنيات الداخلية بواسطة التناسق الصوتي بين الأحرف الساكنة والمتحركة، إضافة إلى مايتصل بتناسق زمنية الطبقات الصوتية داخل منظومة التركيب اللغوي من حدة أو رقة أو ارتفاع أو انخفاض، أو من مدات طويلة أو قصيرة، وجميع ذلك يتم تناسقه، ويكمل انتظامه في إطار الهيكل النغمي للوزن الذي تبنى عليه القصيدة)[2].

من هذه المواقف نلاحظ أن أغلب الدارسين المعاصرين ركزوا على عامل الزمن الصوتي كعنصر اساس في الإيقاع، مع ان عامل الوقت تابع للحركة حتى قبل تجسيمه بالمادة، ويرى محمد العياشي أن هذه الحركة (تولدها المخيلة، ويخفق بها القلب، وتنطبع في النفس أول الأمر، ثم تجسمها الأيدي بالضرب على آلة موسيقية، أو الجسم عند الرقص، أو الصوت عند الإنشاد، فأساس الإيقاع هو الحركة، ولكن ليس كل

---

(1) المرجع السابق : ص ١٢٧.

(2) رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي،منشأة المعارف بالاسكندرية،ب.ت، ص ١٥.

حركة إيقاعاً، فحركة الإيقاع تخضع لمبادئ لاتفريط فيها هي: النسبية في الكميات، والتناسب في الكيفيات، والنظام، والمعاودة الدورية[1].

وعلى هذا الأساس بني صاحبا المعجم المفصل في اللغة والأدب، تعريفهما للإيقاع الأدبي، فهو (حركة النغم الصادر عن تأليف الكلام المنثور والمنظوم والناتج عن تجاور أصوات الحروف في اللفظة الواحدة، وعن نسق تزاوج الكلمات فيما بينها، وعن انتظام ذلك كله شعراً في سياق الأوزان والقوافي)[2]، ويخرج به المؤلفان من حيز الفن الأدبي، فيعرفانه من خلال الفن عامة على أنه (نسق الحركة الناجمة عن العناصر المكونة لكل فن)[3].

ويعدّه صالح العياري (المادة الجوهرية التي لعبت دوراً فاعلاً في حقل الشكل والمعنى الذي تكونت بهما جميع اللغات)،ويعرفه على أنه (جملة من الحركات المتتابعة، تربطها متوالية عددية قابعة في ذات الأشياء نفسها، وظيفتها الرئيسية هي الترتيب والتنسيق للعلاقات الخاصة بين جوهرين أو أكثر، وتحكم هذه الجملة ايضاً سلسلة من الأفعال الموجبة والسالبة، وأخيراً فهي عبارة عن شبكة علاقات محورية بين جوهر (الداخل- الخارج) الذي ينتمي للشيء الموجود، وإنّ شبكة هذه العلاقات المحورية موجودة في ذات الموجودات المنفصلة، وفي ذات الموجودات المتصلة)[4].

---

(1) محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، ص ٤٣.

(2) ميشال عاصي، إميل يعقوب: المعجم المفصل في اللغة والأدب، ط١، دار الملايين، بيروت، ١٩٧٨، المجلد الأول، مادة (إيقاع).

(3) المرجع السابق: المجلد الأول، مادة (إيقاع).

(4) صالح العياري: محاولة في فهم ماهية الشعرن مجلة المعرفة، ع ٢٣٧، تشرين الثاني ١٩٨١، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ص ٦٩.

وهكذا أخذت الدراسات تحبو نحو تبين معالم الإيقاع، وفهم دقائقه، فوسعت آفاقه فإذا هو (فاعلية متمايزة ذات صور شتى لاحصر لها، قد تتباين من عصر إلى عصر ومن فنان إلى سواه)[1]، وما الوزن إلا صورة من صوره، وكلاهما (نظام في نسب أو مسافات متماثلة أو متجاوبة أو متوازية أو منسجمة)[2] وتتسع دلالته لتشمل النغم الصادر عن العلاقات القائمة بين الأصوات والكلمات والجمل، سواء كانت هذه العلاقات نحوية أو صوتية أو دلالية مما يولد حركة شعرية إيقاعية متعددة الأبعاد تقوم على أساس التناسب والنظام والتوازن، ومن هذا المنطلق، توسع د. نعيم اليافي في دلالته فربطه بالصعود والهبوط، البطء والسرعة، والحركة والتوقف، كما رآه في المماثلة والمخالفة، والموازنة والمقابلة، في الوحدة والتنوع، في حدة الصوت ورخاوته وفي شدته وضعفه، وفي طول العبارات وقصرها[3].

بهذا الفهم فتح نعيم اليافي نوافذ بعيدة للإيقاع، تعطيه صوراً ثرة وغنية، وتتجاوز به المجال الصوتي الضيق، فإذا آثاره تبدو واضحة في كل مظاهر الفن القولي، والتي سماها الدارسون: الفنون البلاغية أو العلم الكلي، ولعل ذلك ماجعل دراسته التي نشرت في مجلة التراث العربي[4] دراسة فريدة من نوعها من حيث الدقة والشمول،

---

(1) نعيم اليافي: ثلاث قضايا حول موسيقى القرآن، مجلة التراث العربي، ع ١٧، تشرين الأول ١٩٨٤، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص ٩٠.

(2) المرجع السابق : ص ٩٠.

(3) المرجع السابق: ص ٩٩.

(4) نشرت هذه الدراسة في مجلة التراث العربي التي يصدرها اتحاد الكتاب العرب في دمشق في الأعداد: ١٥- ١٦- ١٧- ٢٥- ٢٦.

وفيها وضع اليافي قواعد تشكل الإيقاع القرآني، حيث كان الجانب الصوتي واحداً من جوانب كثيرة أخرى،ساهمت في ملاحقة القاعدة الإيقاعية،وهذه القواعد هي[1]: التنوع، التقابل، الترجيع، التوقع، الإضافة، الترنم، السكت، القفلة، الفاصلة. كما استطاع أن يجلو الغموض عن كثير من قضايا الإيقاع الأساسية؛ فميز بين الوزن والإيقاع تمييزاً دقيقاً، (فالوزن هو النمط المحدد الصرف، أو الهيكل السكوني الجاهز والمجرد، أما الإيقاع فهو العنف المنظم، أو حركة النص الداخلية، الحيوية المتنامية التي تمنح نسق الرموز المؤلفة للعبارة الدفق والثراء)[2].

كما ميز بين إيقاع النثر وإيقاع الشعر، وإيقاع القرآن الكريم الذي يباينهما في تدرجاته الصوتية المختلفة، وكيفياته النغمية التي تتراوح بين الانتظام والتناسب، بين التوازن والتقابل تبعاً للفكرة أو للموضوع، للموقف أو للمعنى[3].

ويرى اليافي أن الإيقاع القرآني ينبع من اندماج عنصرين:(من نغمة خاصة تناسب الفكرة، وتقوم القافية " الفاصلة القرآنية " فيها بدور المفتاح، ومن لحن ينتظم النغمات جميعاً على اختلاف درجاتها، وفي شكل منسجم ومتناسب، يخلف في رَوْع المتلقي شعوراً ما، بالنغمات يوقع إيقاعات شتى على أوتارالنفس، وباللحن المتساوق

---

(1) نعيم اليافي: قواعد تشكل النغم في موسيقى القرآن، مجلة التراث العربي، ع ١٥ - ١٦، نيسان - تموز - ١٩٨٥، ص ١٣٣.

(2) نعيم اليافي: ثلاث قضايا حول الموسيقا في القرآن، مجلة التراث العربي، عدد ١٧، تشرين الأول، ١٩٨٤، ص ٩٠.

(3) نعيم اليافي: عودة إلى موسيقى القرآن، مجلة التراث العربي، ع ٢٥ - ٢٦، تشرين الأول - كانون الثاني، ١٩٨٦-١٩٨٧، ص ٦٤.

يترك وحدة الأثر، والعلاقة بين النغمات التي تصنع اللحن علاقة ذات أساليب شتى، فقد تقوم على الشوق أو الترقب، أو على الترجيع، أو على سواها من قواعد التشكل)[1].

ويتجاوز اليافي حدود النص في بحثه عن مصدر النغم والإيقاع، فيبين دور القارئ أو المرتل في تشكيل النغم القرآني، وهي ناحية تتعلق بقدرة صوت القارئ، ومدى انفعاله وتخيله لمعنى النص وتمثله لبلاغته، ولبراعته في الأداء[2].

كما يمتد بدراسته ليقف على أحوال النفس المتلقية للإيقاع، لأن الأثر الفني لايكون تاماً ولا كاملاً إلا إذا تداخلت في مكوناته، والتقت في رحابه طاقتان: الطاقة الكامنة في النص، وهي حياة تعج بالحركة والامتداد بكلماتها التعبيرية، وصورها الفنية، وقيمها الموسيقية، وتركيباتها البلاغية، والطاقة المنبثقة عن التلقي، وهي حياة تتصف أيضاً بالحركة والامتداد والتقابل لكنها تحمل حيزاً من خبرات جمالية وثقافية مختلفة، تتصالح الحياتان، وتلتقي الطاقتان فتتداخلان وتتناغمان لتخلقا الأثر الفني الكامل[3].

بهذا الفهم العميق والواسع لظاهرة الإيقاع نستطيع أن نتبين آفاقه وحدوده التي تمتد لتشمل أية سيلة يمكن أن تحقق للعمل الإنساني جمالياته الفنية؛ ولمّا كانت الظواهر البلاغية في العمل الأدبي- والشعري خاصة- وسائل هامة وأساسية تمنحه صفة الفن

---

(1) المرجع السابق: ص ٦٤.

(2) المرجع السابق: ص ٦٧.

(3) المرجع السابق: ص ٩٦.

الجمالي، كان لابدّ أنها تحمل في أساسياتها محاور إيقاعية تتمثل من خلال حركة العلاقات الداخلة في النظام الشعري، والتي ترتبط أصلاً بخلفيات فكرية ووجدانية وثقافية تتحكم في نظام النسق اللغوي، وتنطوي على عناصر متعددة ذات حركة متغيرة دائماً، فتتخذ أشكالاً مختلفة تبعاً لخصوصية الموقف الوجداني الذي يطوع العناصر الداخلة في البناء الشعري على نحو يحقق الانسجام والتناسب والتلاؤم فيما بينها ليبدو النص بعد ذلك وحدة عضوية متكاملة.

وفي سبيل الوصول إلى حالة الانسجام والتكامل تتحرك هذه العناصر وفق علاقات متفاعلة في حركة متجاوبة أو متتابعة أو متسايرة أو متناوبة أو متشابكة أو متموجة أو مسترسلة... وقد تتداخل عدة أنواع من الحركة في آن واحد محدثة تقاطعات أو تداخلات تغني الإيقاع، وترفع وتيرته، وذلك بسعيها نحو تحقيق التناغم والتآلف والانسجام الذي من دونه ينتفي الإيقاع، ويصبح العمل الأدبي نشازاً.

ويعد الوزن والقافية من العناصر الهامة في صنع الهيكل الإيقاعي لكن القسم الأكبر إنما يصدر عن النظام الداخلي لحركة العناصر، (فالقصيدة عمل تتآزر أجزاؤه، ويفسر أحدها الآخر، وينسجم كل منها ويتساند -في نطاق التناسب- مع أهداف التنسيق العروضي وآثاره المعروفة)[1]، لكن النظام العروضي- ولا سيما في الشعر العمودي- نظام ثابت لايحمل أية خصوصية، بينما تقوم المتغيرات الداخلية بمهمة تحطيم آلية التلقي القائمة على تكرار الوزن والقافية، فينشأ عن ذلك صراع بين النظام

---

(1) ديفد ديتش: مناهج النقد الأدبي، ص ١٥٩.

الإيقاعي الخارجي الثابت[1] وبين المتغيرات الإيقاعية الداخلية التي تتحكم في نسيج العلاقات اللغوية والدلالية فيحدد حركتها بوسائل متعددة ذات صبغة فنية قائمة على التوازن أو التماثل أو التشابه أو التوازي أو التقابل أو التضاد...

ولكن السؤال الآن: هل أدرك بلاغيونا ونقادنا القدماء فاعلية الإيقاع البلاغي الداخلي؟ هذا ماستجيب عنه الصفحات التالية من البحث.

---

(1) علوي الهاشمي: السكون المتحرك، ط١، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الأمارات، ١٩٩٢، ج١، ص ٣٠٠.

بين البلاغة والإيقاع البلاغي
في التراث العربي

سنحاول في هذا الفصل أن نلجَ عالم الدرس البلاغي القديم لنلمس مافيه من مظاهر إيقاعية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بما في النص من جودة وجمال وحسنٍ ومزية، ولعل الفن البلاغي كان المجال الذي احتضن تلك المظاهر ورعاها لتنمو وتشارك مشاركة فعالة في إضفاء السمات الأدبية والفنية على النص، دون أن تسفر عن وجهها، أو يكون لها الأولوية في توفير الجمال والحسن في الفن القولي.

إن البلاغة قبل أن تصبح علماً مستقلاً عرفت عبر تاريخها الطويل مفاهيم مختلفة، ومع أن جذرها اللغوي يدل أصلاً على الوصول والانتهاء إلى المكان[1] إلا أن مدلولها الاصطلاحي لم يعرف الاستقرار إلا في فترة متأخرة نسبياً بعد أن يمر بمرحلتين: أولاهما المرحلة التي صدرت فيها البلاغة عن الذوق الفني، وكانت تدل على القول الأدبي. وأخراهما المرحلة التي أصبحت فيها علماً مستقلاً يصنف الظواهر البلاغية، ويصفها، ويستخرج خصائصها ليصبها في قالبٍ تعليمي جاف وقد مرت فترة من الزمن تداخلت المرحلتان حيث ازداد التركيز على اتصال البلاغة بالنص، كما ازداد السعي نحو اكتشاف الخصائص الفنية والأدبية التي تؤدي إلى بلاغة العبارة، فمنذ

---

(1) ابن منظور: لسان العرب، مادة (بلغ)، طبعة جديدة محققة، دار المعارف، القاهرة.

العصر الجاهلي اختلط مفهـوم البلاغـة بمعنـى الفصاحـة والبيـان[1] إذ دلـت الكلمـات الثلاث على الكلام الذي يحمل سمات فنية وأدبية تنتهي بصاحبها إلى مايريد أن يصـل إليه، ففي لسان العرب: (البلاغة: الفصاحة، والبَلغ والبِلغ، والبليغ من الرجال، ورجل بليغ وبُلغ وبِلغ: حسن الكلام، فصيحه، يبلغ بعبارة لسانه كنه مافي قلبه)[2].

وما إن استقرت الدولة العربية، وقامت حركة التـأليف والتصنيـف حتـى سعى العلماء إلى تحديد ماهية البلاغة وضبط مفهومها، فجمع الجاحظ (٢٥٥هـ) في كتابـه (البيان والتبيين) عدداً كبيراً من تعاريف السابقين، كانت تقترب حيناً مـن الخصـائص الفنية للنص، وتبتعد عنه أحياناً كثيرة، إلا أننا لانجد بينها تعريفاً جامعاً مانعاً يمكـن أن يحقق الغاية ويفي بالغرض[3]، فأغلبها عبارات موجزة يغلفها المجاز أحيانـاً، ولا تضـيء من جوانب المصطلح إلا جانباً، أو بضع جوانب من مثل قول الأصمعـي: (البليـغ مـن طبق المفصل، وأغناك عن المفسر)[4]، وأما مايتصل بالخصائص الفنية التي تورث العمـل الشعري إيقاعه، فقد كانت اغلـب التعـاريف تتنـاول جانبـاً منهـا أو أكـثر، لكنهـا لم تنجح في تقديم التعريف الجامع الشامل، مع أنها كانت تدور في أغلبها حـول هـدف تحقيق فنية النص وجودته وسـلامته مـن عيـوب التعقيـد والتكلـف، وعلـى هـذا جـاء

---

(1) البيان: مابيّن به الشيء من الدلالة وغيرها، وبان الشيء بياناً: اتضح، لسان العرب، مـادة (بين)، الفصاحـة: البيان، ويوم فصيح: لاغيم فيه ولا قر، وأفصح الصبح: بدا ضوءه، واستبان، وكل ماوضح فقد اتضح، مـادة (فصح).

(2) ابن منظور: لسان العرب، مادة (بلغ).

(3) حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١، ص ١١٣.

(4) الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٨، ج١ ص ١٠٦.

تعريف جعفر بن يحيى: (البلاغة أن يكون الاسم يحيط بمعناك ويجلي عن مغزاك، وتخرجه من الشركة ولا تستعين عليه بطول الفكرة، ويكون سليماً من التكلف بعيداً من سوء الصنعة بريأً من التعقيد غنياً عن التأمل)[1]، ولعل أكثر السمات تردداً في تلك التعاريف هي سمة الإيجاز، الذي يقوم على قلة اللفظ، وإطالة المعنى، اعتماداً على القدرات الكامنة في الطاقة الدلالية والإيحائية للغة، معتمدة على المجاز والإشارة والإيحاء، من ذلك قول صُحار العبدي: (البلاغة الإيجاز)[2]،(وقيل لبعضهم: ماالبلاغة؟ فقال: الإيجاز، قيل: وما الإيجاز؟ قال: حذف الفضول، وتقريب البعيد)[3]، أما مايتعلق بترتيب الأجزاء والتنسيق بينها على نحو يظهر الإيقاع التركيبي، ويرفع وتيرته، فهي قليلة إذا ماقورنت بالتعريفات والحدود الأخرى، فقد نقل الجاحظ عن اليونان أن البلاغة هي: (تصحيح الأقسام واختيار الكلام)[4]، كما نقل عن بعض أهل الهند أن حسن الكلام وبهاءه وحلاوته وسناءه (أن تكون الشمائل موزونة والألفاظ معدلة واللهجة نقية)[5]، وهي لفتات تحمل إحساساً غامضاً بدور الإيقاع في توفير الجانب الجمالي والفني للنص، فإذا كان النص متماسكاً موزوناً معتدل الألفاظ، نقي اللهجة خالياً من التنافر والنشاز، تحقق له نوع من التلاؤم والانسجام، نتج عنه إيقاع فني خاص هو سر هذا الإحساس المبهم بالنشوة.

---

(1) العسكري: الصناعتين، ص ٥٣، وانظر الجاحظ: البيان والتبيين، ج١، ص ١٠٦.

(2) الجاحظ: البيان والتبيين، ج١ ص ٩٦.

(3) العسكري: الصناعتين، ص ١٩٣.

(4) الجاحظ: البيان والتبيين، ج١ ص ٨٨.

(5) المرجع السابق: ج١ ص ٨٩.

ونجد الجاحظ يؤكد هذا الاتجاه، فيصرح بأن (أجود الشعر مارأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغاً واحداً وسبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان)[1]، ولا يتحقق ذلك إلا حين تتآلف أصوات الكلمات وحروفها، حتى تخلو من التوعر والتعقيد الذي يعوق إخراج الحروف من مخارجها[2]، وحتى يكون اللفظ نقياً لاغريباً ولا وحشياً[3]، ولا ساقطاً ولا سوقياً[4]، مما يوفر للفظة أن تقع موقعها، وتصير إلى قرارها، وإلى حقها من أماكنها المقسومة لها[5]، وبذلك يتحقق التناسب والتلاؤم والانسجام (فالشيء لايحن إلا إلى مايشاكله)[6].

إن المقدرة على توفير العنصر الإيقاعي كان مدعاة للفخر عند أبي العتاهية حين أعلن أنه لو شاء أن يكون حديثه كله شعراً موزوناً لكان[7] ، وأن (أكثر الناس يتكلمون بالشعر وهم لايعلمون، ولو أحسنوا تأليفه كانوا شعراء كلهم)[8] .

---

(1) المرجع السابق: ج١ ص ٦٧.

(2) المرجع السابق: ج١ ص ٣٥

(3) المرجع السابق: ج١ ص ١١٣ – ١١٤.

(4) المرجع السابق: ج١ ص ١٣٦ – ١٣٧.

(5) المرجع السابق: ج١ ص ١٣٨.

(6) المرجع السابق: ج١ ص ١٣٨.

(7) المرجع السابق: ج١ ص ١١٥، وانظر أبو الفرج الأصفهاني: كتاب الأغاني، طبعة مصورة عن دار الكتب، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ج٤ ص ١٣.

(8) أبو الفرج الأصفهاني: كتاب الأغاني، ج٤ ص ٣٩.

ومع أن الجاحظ كان حريصاً على معنى البيان والإيضاح في فهمه لمصطلح البلاغة، إلا أن كثيراً من مواقفه فيها جملة من المعاني والمبادئ التي نلمح فيها جوانب إيقاعية كإلحاحه على مبدأ مطابقة اللفظ للمعنى، ومراعاة مبدأ التناسب بينهما، ودعوته كي يلتزم المتكلم الدقة في الجمع بينهما، فعن صحيفة بهلة الهندي نقل أبو الأشعث تعريفاً مطولاً للبلاغة، من جملته أن: (من علم حق المعنى أن يكون الاسم له طبقاً، وتلك الحال له وفقاً، ويكون الاسم له لافاضلاً ولا مفضولاً، ولا مقصراً ولا مشتركاً)[1] ، هذه الدعوة للمطابقة بين اللفظ والمعنى تمثل الإحساس بضرورة التوازن والتناسب بينهما، وإلا وقع التنافر والنشاز، وفَقَد العمل الفني قيمته، وتأثيره في المتلقي، فالبليغ من كان (لفظه في وزن إشارته، ومعناه في طبقة لفظه)[2] .

كما تضمن مفهوم البلاغة عند الجاحظ معنى المناسبة بين المقام والمقال، فقد ورد في صحيفة بشر بن المعتمر انه (ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً، ولكل حالة من ذلك مقاماً، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات)[3] ، و(مدار الأمر على إفهام كل قوم بمقدار طاقتهم، والحمل عليهم على أقدار منازلهم)[4] ، وكل ذلك إنما يقوم عنده على مبدأ التناسب وإصابة المقدار الذي يقوم بدوره على التعادل بين الدال والمدلول، فالكلام لايستحق

---

(1) الجاحظ: البيان والتبيين، ج١ ص ٩٢ – ٩٣.

(2) المرجع السابق: ج١ ص ١١١.

(3) المرجع السابق: ج١ ص ١٣٨ – ١٣٩.

(4) المرجع السابق: ج١ ص ٩٣

اسم البلاغة (حتى يسابق معناه لفظه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك)[1] ، وهو أحسن ماجتباه الجاحظ وألح عليه[2] ، لأنه يحقق الهدف الأول للبلاغة عند الجاحظ وهو: البيان والإيضاح والفهم والإفهام (فمدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام، وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضوع)[3] .

نخلص من ذلك أن البلاغة في المرحلة الأولى كانت مرتبطة بمفهوم واسع يشمل المتكلم والمخاطب والنص، ثم بدأ الاتجاه نحو خصائصها المتعلقة بالنص الفني وذلك بإبراز جود السبك وسلامة النظم، مع سلامة اللفظ من عيوب النطق وشوائب اللغات الأجنبية، ونراها ترتبط بمبدأ التناسب بين الكلام ومقتضى الحال، وهو مبدأ اتخذ في كتاب البيان والتبيين اتجاهين؛ أولهما: مطابقة الكلام لمقتضى أحوال نفس المتكلم وما يعتريها من مشاعر وأحاسيس، وذلك حين يتجه الكلام البليغ ليبلغ كنه مافي النفس[4] وثانيهما: مطابقة الكلام لمقتضى احوال الفكر وذلك حين يتجه البليغ إلى مخاطبة العقل والفكر لخلق المعتقدات الجديدة[5] ، فكان الاتجاه الأول ممثلاً لبلاغة الشعر، ومثل الاتجاه التاني بلاغة الخطابة.

---

(1) المرجع السابق: ج1 ص ١١٥.

(2) المرجع السابق: ج1 ص ١١٥.

(3) المرجع السابق: ح1 ص ٧٦.

(4) المرجع السابق: ج1 ص ١١٥.

(5) المرجع السابق: ج1 ص ٨٨، ١١٣.

ويمتاز المبرد (٢٨٥هـ) بإحساس دقيق مكّنه من تلمس بعض الجوانب الإيقاعية في مفهوم البلاغة، وذلك من خلال تعريفها الذي ضمنته رسالة بعث بها إلى بعض أولي الأمر وكان قد أرسل يستوضحه رأيه في أي البلاغتين أبلغ: بلاغة الشعر أم بلاغة النثر، فكانت رسالته أول مؤلف مستقل يحمل اسم (البلاغة)...، وفيها حاول أن يقدم تعريفاً شاملاً فقال:(حق البلاغة إحاطة القول بالمعنى، واختيار الكلام وحسن النظم حتى تكون الكلمة مقاربة أختها، ومعاضدة شكلها، وأن يقرّب بها البعيد، ويحذف منها الفضول)[1] ، ومع أنه لم يفِ بغرض الإحاطة بجميع جوانب البلاغة، إلا أنه أبرز بعض الجوانب الإيقاعية الهامة في فن القول، وذلك حين ألح على تلك العلاقة المتواشجة بين اللفظ والمعنى، فالإحاطة والاحتواء يبرزان ذلك التفاعل العضوي الذي يقوم على الوحدة والتلاؤم والانسجام، ولا يتم ذلك إلا بحسن التأليف والنظم، واختيار الألفاظ على أساس التناسق بين الوحدات، والتلاحم بين الأجزاء إلى درجة التماسك والتعاضد في نطاق البنية العامة للنص، كما أن الإحاطة والاحتواء تحتاجان إلى العناية بالجوانب الإيقاعية المعنوية بتقريب البعيد الذي يبرز جانب المقابلة بين البعيد والقريب، والواضح والغامض... وبحذف الفضول الذي يبرز مبدأ (إصابة المقدار) الذي يقوم على التناسب والتوازي بين اللفظ والمعنى.

ويتأكد الاتجاه الإيقاعي عند المبرد حين جعل ميزان التفاضل بين الشعر والنثر– إذا ماتساويا في بلاغتهما– ماينتظم الشعر من وزن وقافية، ترتفع بهما وتيرة النظام

---

[1] المبرد: رسالة في البلاغة، تحقيق رمضان عبدالتواب، نشر مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط٢، ١٩٨٥، ص ٨١.

الإيقاعي فيزداد الكلام بذلك حسناً وبهاءً، ويكون أشد فاعلية وتأثيراً[1]، إذاً فالشعر لايفضل النثر أصلاً، من حيث العروض بل من حيث البنية التركيبية الإيقاعية الداخلية، فإذا ماتساويا في هذا ازداد الشعر بهاءً بما فيه من وزن وقافية.

ومع أن المبرد لم يأتِ بجديد إلا أنه استطاع أن يتحول بمفهوم البلاغة تحولاً كبيراً حين قصر دلالته على صفات العبارة الفنية وخصائص فن القول، في حين كانت عند الجاحظ موزعةً للدلالة على المتكلم تارةً، وعلى النص تارةً أخرى، وعلى علاقة المتكلم بالمخاطب، تارةً ثالثة.

وكان لابن طباطبا (٣٢٢هـ) كذلك جهد هام في تبيين معالم الإيقاع البلاغي، مع أنه لم يحدد البلاغة في تعريف خاص، وكأنه أحس أنها أكبر من أن تحصرَ في بضعِ كلماتٍ لاتفيها حقها، إلا أن الدارس يستطيع أن يشعر بإلحاحه على صفات الإيقاع البلاغي في صوغ الشعر، وأن هذه الصفات هي عيارُ جودتهِ وحسنه، هذا التوجه يبدو جلياً في قوله: (للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه)[2] ، في هذا النص يشير ابن طباطبا إلى مصطلح الإيقاع صراحةً فهو ينتج عن صواب الفهم، وحسن التركيب، واعتدال الأجزاء، والاعتدال مبدأ جمالي عند ابن طباطبا، (فعِلّةُ كل حسنٍ مقبول الاعتدال، كما أن علة

---

[1] المرجع السابق: ص ٨١.

[2] ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق عبدالعزيز ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، ١٩٨٥، ص ٢١.

كل قبيح منفي الاضطراب)[1] ، أما حسن التركيب فأهم مظاهره حسن التجاور وحسن التنسيق على نحو يحقق الانسجام والتناسب بين الأجزاء.

والاعتدال والتناسب لايقتصران على العبارة عند ابن طباطبا، بل هما أساس نظام القصيدة ككل إذاً (ينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته ويقف على حسن تجاورها أو قبحهُ فيلائم بينها لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها)[2] ، (وأحسن الشعر ماينتظم القول فيه انتظاماً ينسق به أوله مع آخره على ماينسقه قائله)[3] ، (بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجاً وحسناً، وفصاحةً وجزالة ألفاظ، ودقة معانٍ، وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يضيفه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً على ماشرطناه في أول الكتاب حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً... لاتناقض في معانيها، ولا وَهْيَ في مبانيها ولا تكلف في نسجها، تقتضي كل كلمة مابعدها، ويكون مابعدها متعلقاً بها مفتقراً إليها)[4] .

هذه النظرة تحمل في طياتها ملامح النظام الإيقاعي الذي يقوم على التلاؤم والتناسب والانسجام، ولولاها ماتحقق هذا التلاحم بين الأجزاء، فإذا ماخرج جزء عن موضعه الطبيعي اختل النظام والنسق، واضطرب المعنى وفسد.

---

(1) المرجع السابق: ص ٢١.

(2) المرجع السابق: ص ٢٠٩.

(3) المرجع السابق: ص ٢١٣.

(4) المرجع السابق: ص ٢١٣.

ولعل من أوضح الأدلة على إحساسه بالإيقاع التركيبي أنه لايميز الشعر بالوزن والعروض، بل بما (خصَّ به النظم، الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغنِ من تصحيحه وتقويمه بمعرفةِ العروض والحذق به)[1].

هذا النص يبين لنا أن ابن طباطبا لايقيد الإيقاع الشعري بخصائص العروض والوزن ففي الشعر ماهو أكثر إيقاعية، وأشد تأثيراً، إنه البنية الداخلية التركيبية التي تقوم على أسس جمالية تتمثل في تلك المظاهر البلاغية التي جهد القدماء لاستخراجها، والتي تساهم، في بناء النسيج المتآلف، وقد رأينا ان لدى ابن طباطبا إحساساً عميقاً بهذه البنية، ولكنْ دون أن يحاول بلورتها في نتائج واضحة.

وبتأثير الثقافة اليونانية جاء تناول قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) لمفهوم البلاغة، تغلب عليه النواحي الشكلية القائمة على العقل والمنطق، (فأحسن البلاغة: الترصيع والسجع، واتساق البناء، واعتدال الوزن، واشتقاق لفظٍ من لفظ، وعكس مانظم من بناء، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة، وإيراد الإقسام موفورةً بالتمام، وتصحيح المقابلة بمعانٍ متعادلة، وصحة التقسيم بإتقان المنظوم، وتلخيص الأوصاف بنفي الخلاف، والمبالغة في الوصف بتكرير الوصف، وتكافؤ المعاني في المقابلة، والتوازي،

[1] المرجع السابق: ص ٥ – ٦.

وإرداف اللواحق وتمثيل المعاني)[1]، في هذا النص يمكننا أن نلاحظ التطور الكبير في مفهوم البلاغة، فإذا كان المبرد قد خصها بالقول الفني، فإن قدامة قد خلصها من تبعية وظيفة الإيضاح والتبيين، إذ لم يعد الفهم والإفهام هدفها الأول، بل أصبحت مرتبطة بما يتوفر في النص من عناصر التساوي، والتوازن، والتكافؤ، والتناسب... المتولدة عن مظاهر النشاط البلاغي، والتي تشكل في تفاعلها إيقاعاً شكلياً شديد الارتباط بالمعاني، إلا أن هذه المعاني يجب أن تكون خاضعة لمتطلبات العقل والمنطق، والتي تنعكس بدورها على العناصر الإيقاعية، فكان هذا بداية الاتجاه نحو الشكلية الجافة التي وصلت أوجها في كتابات العصور اللاحقة، حيث تجسدت في فن المقامة، فمثلت مايمكن أن يسمى (البلاغة الإيقاعية)، والتي قامت على الاهتمام بالصنعة البديعية، والزينة الشكلية، وهذا يعني أن قدامة لم يحدد إيقاع الشعر بالقافية والوزن وحسب[2] بل حدده أيضاً بالإيقاع الداخلي البلاغي الذي يشمل إيقاع الكلمة، وإيقاع التركيب، وهو يقوم على التساوي والتجانس والتناغم... وهذه العناصر تبدو من خلال ماسماه قدامة الترصيع واتساق البناء، وإيراد الأقسام موفورة بالتمام، والتكافؤ، والتوازي والترادف...وكلها صفات ترتكز على مبدأ التناسب على مستوى الشكل والمضمون.

إلا أن كل ذلك كان يخضع عند قدامة لمقتضيات العقل والمنطق، صحيح أن هذه العناصر أساسية في تشكيل الإيقاع البلاغي، لكنها عناصر جامدة لاروح فيها

---

(1) قدامة بن جعفر: جواهر الألفاظ، تحقيق محي الدين عبدالحميد، ط١، مطبعة السعادة، مصر، ١٩٣٢، ص٣.

(2) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط٢/ نشر مكتبة الخانجي، مصر، ومكتبة المثنى، بغداد، ١٩٦٣، ص ١٥.

لأنها تقوم على تناسب منطقي خالص، يحرص على صحة الأقسام، وصحة المقابلة، وصحة التفسير[1]، والحفاظ على عدم التناقض ونفي الخلاف وهذا مما يقيد آفاق العمل الفني ويكبت فيه روح الإبداع بل إنه يلغي إشعاعاته النابعة من أعماق الشعر، والتي تحمل رؤيته، وتوحي بمشاعره وانفعالاته، والتي تولّد في النص طاقة روحية خاصة تنتظم أجزاء العمل الفني وتخلق فيه التلاؤم والانسجام.

ويولي الآمدي (٣٧٠هـ) اللفظ عنايته، فيجعل أكثر صفات البلاغة تقوم على جودته، وسلامته، وحسن إيقاعه، فهي عنده (إصابة المعنى وإدراك الغرض بألفاظ سهلة، عذبة، مستعملة، سليمة من التكلف لاتبلغ الهذر الزائد على قدر الحاجة، ولا تنقص نقصاناً يقف دون الغاية)[2]، شروط بلاغة اللفظ -كما نرى- تحمل كثيراً من الملامح الإيقاعية، فسهولة اللفظ لاتتحقق إلا بتوفر الانسجام في نطق الحروف والتلاؤم بينها، وهذا شرط لتحقيق العذوبة، التي لاتتم على أكمل وجه إلا إذا سَلِمَتْ الحروف من التكلف في نظمها أي إذا سلمت من المعاظلة، من ذلك (تعليق الشاعر ألفاظ البيت بعضها ببعض، وأن يداخل لفظة من اجل لفظة تشبهها أو تجانسها، وإن أخل بالمعنى بعض الإخلال)[3] ، ولعل من أبرز مظاهر إحساسه بإيقاع اللفظ استنكاره للتماثل الصوتي الشديد بين الألفاظ، والذي يؤدي إلى فساد النطق وفساد الملاءمة بين اللفظ والمعنى، من ذلك استنكاره لقول أبي تمام (خَشُنَتْ عليه أخت بني

---

(١) المرجع السابق : ص ١٤٩، ١٥٢، ١٥٤.

(٢) الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، ط٢، دار المعارف، مصر، ١٩٧٢، ص ٤٢٤.

(٣) المرجع السابق: ص ٢٩.

خُشين)[1] ، (فهذا عند أهل العلم من جنون الشعراء)[2] ، إلا أن إنكاره لتداخل الكلمات والألفاظ لايعني إنكاره لحسن التأليف والنظم، فإن (البلغاء والفصحاء لمّا وصفوا مايُستجاد ويُستحب من النثر والنظم قالوا: هذا كلام يدل بعضه على بعض ويأخذ بعضه برقاب بعض)[3] ، على أن تكون الغاية في ذلك التناسب بين اللفظ والمعنى، (ولم يريدوا به هذا الجنس من النثر والنظم، ولا قصدوا هذا النوع من التأليف، وإنما أرادوا المعاني إذا وقعت ألفاظها في مواقعها وجاءت الكلمة مع أختها المشاكلة لها والتي تقتضي أن تجاورها لمعناها، إما على الاتفاق، أو التضاد حسبما توجبه قسمة الكلام، وأكثر الشعر الجيد هذه سبيله)[4] .

لكن هذا الإحساس الإيقاعي بقي غائماً مبهماً عند الآمدي، فقد صرح أن (اسحاق الموصلي قال: قال لي المعتصم: أخبرني عن معرفة النظم وبينها لي، فقلت: إن من الأشياء أشياءَ تحيط بها المعرفة، ولا تؤديها الصنعة، قال وسألت محمد الأمين عن شعرين متقاربين اختر أحدهما، فاخترتُ، فقال: من أين فضلتَ هذا على هذا وهما متقاربان؟ فقلت لو تفاوتا لأمكنني التبيين، ولكنهما تقاربا، وفضلت هذا بشيء تشهد به الطبيعة ولا يعبر عنه اللسان)[5] ، ولا ريب أن هذا راجع إلى أن الآمدي لم يستطع عبور الحاجز الذي حال دون بلورة مفهوم الإيقاع البلاغي، ألا وهو النزعة العقلية

(1) المرجع السابق: ص ٢٨٦.

(2) المرجع السابق: ص ٢٨٧.

(3) المرجع السابق: ص ٢٩٧.

(4) المرجع السابق: ص ٢٩٨.

(5) المرجع السابق: ص ٤١٤.

والمنطقية في الدرس الفني، فمن شروط البلاغة عنده -كما رأينا- الا تبلغ الألفاظ الهذر الزائد على قدر الحاجة، ولا تنقص نقصاناً يقف دون الغاية، وهذا يخضع النص الفني لنوع من المراقبة العقلية المنطقية، ويجعله مقيداً بالقياس وإصابة المقدار، وما ذلك إلا مظهر من مظاهر طغيان الثقافة اليونانية على الفكر وامتداده إلى ذوق النقاد والبلغاء، بفضل نشاط المتكلمين حتى أصبحت البلاغة مرادفة (لتسخير ملكات الإنسان دون عناية بالهدف المشروع).[(١)]

ولعل الإحساس الإيقاعي عند الخطابي (٣٨٨هـ) كان أكثر وضوحاً إذ أدرك أن النظم صورة في النفس يتشكل بها البيان، وأن أثره في النفس وجه من وجوه الإعجاز (ذهب عنه الناس فلا يكاد يعرفه إلا الشاذ من آحادهم)[(٣)]، فللقرآن الكريم نظم خاص له (صنيعه في القلوب وتأثيره في النفوس)[(٤)] ، هذا التأثير لايتم إلا بتحقيق أركان البلاغة الثلاثة (اللفظ والمعنى، والرباط الناظم)[(٥)] وعلى هذا كان النظم عمود البلاغة، وهو يقوم على (وضع كل نوع من الألفاظ التي تشتمل عليها فصول الكلام موضعه الأخص الأشكل به، الذي إذا أُبدل مكانه غيره جاءه منه: إما تبدل المعنى الذي يكون منه فساد الكلام، وإما ذهاب الرونق الذي يكون معه سقوط البلاغة، ذلك أن في الكلام ألفاظاً متقاربة في المعاني يحسب أكثر الناس أنها متساوية في إفادة

---

(١) مصطفى ناصف: اللغة بين البلاغة والأسلوبية، كتاب النادي الأدبي والثقافي، رقم ٥٣، طبع دار البلاد، جدة، ص ٣٣، ب.ت.

(٣) الخطابي: بيان إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله، محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ب.ت، ص ٦٤.

(٤) المرجع السابق : ص ٦٤.

(٥) المرجع السابق: ص ٢٦.

مراد الخطاب... والأمر فيها وفي ترتيبها عند علماء أهل اللغة بخلاف ذلك، لأن لكل لفظة منها خاصية تتميز بها عن صاحبتها في بعض معانيها، وإن كانا يشتركان في بعضها)[1] ، في هذا النص نجد أن النظم يقوم على نوع من الإيقاع الذي يتضمن معنى المناسبة والتلاؤم بين اللفظ والمعنى، وهذا يحتاج إلى ثقافة وحذق جعلهما الخطابي رسماً وشرطاً لابدَّ منهما، يقول:(أما رسوم النظم فالحاجة إلى الثقافة والحذق فيها أكثر)[2] ، وتعني الثقافة عنده المعرفة الدقيقة بالفروق اللغوية، فهي (لجام الألفاظ، وزمام المعاني، وبه تنتظم أجزاء الكلام ويلتئم بعضه بعضه، فتقوم له صورة في النفس يتشكل بها البيان)[3] ، وعلى هذا كان النظم هو الصنعة العملية للإيقاع لأنه يتضمن نظاماً يعتمد على العناصر الإيقاعية بشكل أو بآخر تحقق له النظام.

و لم تكن البلاغة حتى منتصف القرن الرابع قد استقلت كعلم قائم بذاته، و لم تكن ظواهرها قد خضعت للتقسيم والتعقيد، على أنها أصبحت أكثر قرباً من مفهوم الصناعة أو الحرفة، وأصبح هناك ميل لتحديدها، وتحديد أدواتها وقواعدها، مما دفع أبا هلال العسكري (٣٩٥هـ) ليصنع مؤلفه (الصناعتين: الكتابة والشعر) مؤكداً أن الأدب والبلاغة حرفة تحتاج إلى التأمل والدرس حتى لايمزج الصفو بالكدر، ويخلط

---

(١) المرجع السابق: ص ٢٦.

(٢) المرجع السابق: ص ٣٣.

(٣) المرجع السابق: ص ٣٣.

الغرر بالعرر[1]، فالأديب يحتاج ليمتلك ناصية الكلام، ولا يكون ذلك إلا بالمعرفة النظرية التي تدعم تلك المقدرة والتي تشكل مايسمى بعلم البلاغة ومن هنا أفرد لكل ظاهرة معروفة باباً مستقلاً، ورأى أن (الفصاحة هي تمام آلة البيان، فهي مقصورة على اللفظ دون المعنى والبلاغة هي إنهاء المعنى إلى القلب فكأنها مقصورة على المعنى)[2]، ومع ان المعنى ركن هام من أركان البلاغة، لكنه لم يكن جوهرها -كما أوحى لنا قوله السابق- فقد عرفها بأنها (كل ماتبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه لتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرضٍ حسن)[3] ويؤكد فكرة الصورة والمعرض بقوله (إنما جعلنا حسن المعرض، وقبول الصورة شرطي البلاغة لأن الكلام إذا كانت عبارته رثة ومعرضة خَلقاً، لم يُسمَ بليغاً، وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى)[4]، ويبرز اتجاهه الشكلي في ترديده لمقولة الجاحظ، فيقول: (وليس الشأن في إيراد المعاني... لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي... وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه وحسنه وبهائه، ونزاهته ونقائه، وكثرة طلاوته ومائه، مع صحة السبك والتركيب والخلو من أوَد النظم والتأليف)[5]، أما المعنى فلا يُطلب منه (إلا أن يكون صواباً)[6]، وهذه دعوة سافرة للعناية بالشكل والتركيز على الزخرف اللفظي الذي يعتمد على صحة السبك والتركيب، والذي يبتعد بالفن الأدبي

---

(1) العسكري: الصناعتين: ص ١٠.

(2) المرجع السابق: ص ١٧.

(3) المرجع السابق: ص ١٩.

(4) المرجع السابق: ص ١٩.

(5) المرجع السابق: ص ٧٢.

(6) المرجع السابق: ص ٧٢.

عن المعاناة الروحية، ولهذا تراجعت دلائل الإيقاع عند أبي هلال ليتحول إلى الحديث عن شكلٍ يسعى نحو الزخرف والزينة والصحة والنقاء، وهناك فرق كبير بين البلاغة بوصفها فنا يعتمد على الموهبة، والطاقة الروحية، والذوق المدرب، الذي ينتهي بصاحبه إلى تأليف الكلام الموقع على أنغام النفس، وبين البلاغة بوصفها علماً يفند أبواب الكلام، ويضع القواعد الموجزة، والقوانين الملزمة لتفرض على الأديب أنحاء تأليف الكلام فيرتقيها كل من استطاع حفظ قواعدها.

ويختلف الأمر عند أبي حيان التوحيدي (٤١٤هـ) فقد ولجها متسلحاً بذوق علمي دقيق إضافةً إلى ثقافة عميقة في الدراسات النقدية والأدبية[١]، أمدته بذوق فني جعله يدرك أهمية الموهبة والإلهام إلى جانب الثقافة والدراية بجميع القواعد والأصول[٢]، مما أورثه إحساساً دقيقاً بالإيقاع البلاغي أكثر من غيره، فآراؤه المنتشرة في ثنايا كتاباته تنم عن وعي عميق بجوهر الفن والأدب، ولعل رده على من كان يعتقد بأن صناعة البلاغة والكتابة هزلٌ وأن صناعة الحساب جدٌّ يوحي بوعيه العميق لدور الأدب والفن، يقول:(فبئسما سولت لك نفسك على البلاغة، هي الجد، وهي الجامعة لثمرات العقل لأنها تحق الحق وتبطل الباطل على مايجب أن يكون الأمر

---

[١] عفيف بهنسي: علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي، طبع مطابع ثنيان، بغداد، ١٩٧٢، ص ٩ - ١٠.

[٢] المرجع السابق: ص ٢٨ - ٢٩.

عليه[1]) ويخلص إلى أن البلاغة (هي الصدق في المعاني مع ائتلاف الأسماء والأفعال والحروف وإصابة اللغة، وتحري الملاءمة والمشاكلة برفض الاستكراه ومجانبة التعسف)[2].

والصدق عند التوحيدي لايحمل المعنى الأخلاقي للكلمة ولا يتمثل في نقل الواقع كما هو كائن، وإنما هو الصدق الفني الذي يقوم على الوفاء لروح الواقع والمنطق، فقد (يكذب البليغ ولا يكون بكذبه خارجاً عن بلاغته) ذلك لأن الكذب (قد ألبس لباس الصدق، وأعير عليه حلية الحق، فالصدق حاكمٌ وإنما رجع معناه إلى الكذب الذي هو مخالف لصورة العقل الناظم للحقائق، المهذب للأغراض، المقرب للبعيد المحضر للقريب)[3]، أما الصفات الأخرى للبلاغة فتتسم بروح الإيقاع الشكلي، أهم مافيها فكرة الائتلاف بين الأسماء والأفعال والحروف والملاءمة والمشاكلة، وهذا عنده هو حد التفاضل والجودة (فالتفاضل الواقع بين البلغاء في النظم والنثر إنما هو المركب الذي يسمى تأليفاً ورصفاً)[4] ، هذه الفكرة كانت أساساً لإدراك التوحيدي للإيقاع الأدبي والبلاغي في النثر والنظم معاً، (ففي النثر ظلٌ من النظم، ولولا ذلك ماخفَّ، ولا حلا ولا طاب، ولا تحلى، وفي النظم ظل من النثر، ولولا ذلك ماتميزت

(1) أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة: تحقيق أحمد أمين، أحمد الزين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٣٩، ج١ ص ١٠١.

(2) المرجع السابق : ج١ ص ١٠١.

(3) أبو حيان التوحيدي: المقابسات، تحقيق محمد توفيق حسن، ط٢، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٩، ص ٢٦١.

(4) أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ج٢ ص ١٣٢.

أشكاله، ولا عذبت موارده، ومصادره، ولا اختلفت بحوره وطرائقه، ولا ائتلفت وصائله وعلائقه)[١].

وهنا يكاد التوحيدي يمسك بجوهر الإيقاع البلاغي، لولا وقوف العقل والذهن المنطقي حائلاً دون ذلك، ففي شرحه لسير العملية الإبداعية يقول:(فالمعاني المعقولة بسيطة في بحبوحة النفس، لايحوم عليها شيء قبل الفكر، فإذا لقيها الفكر بالذهن الوثيق، والفهم الدقيق ألقى ذلك إلى العبارة، والعبارة حينئذٍ تتركب بين وزن هو النظم للشعر، وبين وزن هو سياقة الحديث وكل هذا راجع إلى نسبة صحيحة، أو فاسدة، وصورة حسنة أو قبيحة وتأليف مقبول أو ممجوج، وذوق حلو أو مر، وطريق سهل أو وعر، واقتضاب معضل أو مردود، واحتجاج قاطع أو مقطوع، وبرهان مسفر أو مظلم، ومتناول بعيد أو قريب ومسموع مألوف أو غريب)[٢].

هذا النص لايترك لدينا أي شك في إدراك التوحيدي للإيقاع الفني التركيبي، فهو كما رأينا يفرق بين وزن هو النظم للشعر، وبين وزن هو سياقة الحديث، ووزنُ سياقة الحديث إنما يتعلق بالبيان الذي يقوم عنده على (صحة التقسيم، وتخير اللفظ، وزينة النظم، وتقريب المراد، ومعرفة الوصل والفصل، وتوخي المكان والزمان، ومجانبة التعسف والاستكراه، وطلب العفو كيف كان)[٣]، وهذا دليل واضح على وعيه الكامل لمفهوم الإيقاع البلاغي داخل سياق التركيب الفني، صحيح أنه لم يتخذ

---

[١] أبو حيان التوحيدي: المقابسات، ص ١٩٧.

[٢] أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ج٢ ص ١٣٨ – ١٣٩.

[٣] أبو حيان التوحيدي: المقابسات، ص ٨٦.

مصطلح الإيقاع للدلالة على هذه المعاني، فهـذا المصطلـح اتخذ في ذهنـه اتجاهـاً آخـر حين ربطه بالزمن الصوتي والـوزن[1] ، إلا أننـا نستطيع أن نجزم أنـه أدرك وجـوده، فالشعر لايستقيم دونه بدليل أنه يرى أن شعر العروضي رديء قليل الماء، وعندما سأل مسكويه عن ذلك قال: إن العروض صناعـة، وصـاحب الصناعـة لايجـري مجـرى ذي الطبع الجيد الفالق[2] ، (فخير الكلام ماقامت صورته بين نظـم كأنـه نـثر، ونـثر كأنـه نظم، يطمع مشهوده بالسمع، ويمتنع مقصوده علـى الطبـع)[3] ، لأن النفـس (إذا رأت صورة حسنة متناسقة الأعضاء في الهيئات والمقادير والألوان، وسـائر الأحـوال مقبولـة عندها موافقة لما أعطتها الطبيعة، اشتاقت إلى الاتحاد بها، فنزعتها من المادة واسـتثبتتها في ذاتها، وصارت إياها، كما تفعل في المعقولات)[4] ، ويؤكد أن الحسن لايتم إلا من خلال التآلف والمشاكلة والعناية بهما، (ومن أوائل تلك العنايـة جمـع بَـدَدِ الكـلام ثـم الصبر على دراسة محاسنه، ثـم الرياضـة بتـأليف ماشـاكله كثيراً، أو وقـع قريبـاً إليـه، وتنزيل ذلك علـى شـرح الحـال: ألا يقتصـر علـى معرفـة التـأليف دون معرفـة حسـن التأليف)[5] ، بهذا الفهم العميق استطاع التوحيدي أن يؤسس موقفه من قضيـة اللفـظ والمعنى، إذ يرى أن (الناس بين عاشق للمعاني وتابع لها، فالألفاظ تواتيه عفواً. وكلف بالألفاظ، والمعاني تعصيه أبداً، فأما من جمـع بـين هـذه وهـذه، وكـان قيمـاً بمنثورهـا

[1] المرجع السابق: ص ٢٨٥، والإيقاع عنده هو: فعل يكيل زمان الصوت بفواصل متناسبة، متشابهة، متعادلة.

[2] أبو حيان التوحيدي: الهوامل والشوامل، ص ٢٨٢.

[3] أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ج٢ ص ١٤٥.

[4] أبو حيان التوحيدي: الهوامل والشوامل، ص ١٤٢.

[5] أبو حيان التوحيدي: البصائر والذخائر، تحقيق ابراهيم كيلاني، مطبعة الإنشاء، دمشق، ١٩٦٤، ج٣ ص ٧.

ومنظومها، عارفاً باختلاف مواقع تأليفها، فإنه الحاوي قصب الرهان، والمعدود في أفاضل الزمان)[1].

وهذا يدل على فهم عميق للعملية الفنية، لولا أنه كان متمسكاً تمسكاً شديداً بمتطلبات العقل والمنطق، مما شكل ثغرة في تناوله لآفاق النص الأدبي، وحال دون اكتمال نظرته، وبالتالي غياب الصورة الحقيقية للإيقاع البلاغي، فكان من ثمار ذلك أن نظر إلى البلاغة على أنها وشي وزينة، وأصبحت ظواهر الإيقاع البلاغي شيئاً زائداً، وظيفته الإطراب بعد الإفهام، وإحضار الزينة، يقول: (فأما البلاغة فإنها زائدة على الإفهام الجيد بالوزن والبناء، والسجع والتقفية والحلية الرائعة، وتخير اللفظ، وإحضار الزينة بالرقة والجزالة، والحلاوة والمتانة)[2].

هذا التأثير المنطقي كان أقل وطأة في أبحاث عبدالقاهر الجرجاني(٤٧١هـ)، مما جعله يرفض أن تحدد البلاغة بحدود وقوانين قاطعة، تميزها عن مفاهيم أخرى تدخل معها في رحاب الدرس الأدبي، فالبلاغة والفصاحة والبيان والبراعة، كلها في رأيه تأتي مترادفة للدلالة على (فضل بعض القائلين على بعض من حيث نطقوا وتكلموا، وأخبروا السامعين عن الأغراض والمقاصد، وراموا أن يعلموهم ما في نفوسهم،

[1] المرجع السابق: ج١ ص ٣٦٦ – ٣٦٧.

[2] أبو حيان التوحيدي: المقابسات، ص ١٠٩.

ويكشفوا لهم عن ضمائر قلوبهم)[1]، بل إن البلاغة علم واسع لايمكن حصره في تعاريف وحدود ضيقة إذ إن (له اختصاصاً بعلم أحوال الشعراء والبلغاء ومراتبهم، وبعلم الأدب جملة)[2]، لذلك يؤكد الجرجاني أنه (لايكفي في علم الفصاحة أن تنصب لها قياساً، وأن تصفها وصفاً مجملاً، وتقول فيها قولاً مرسلاً، بل لاتكون من معرفتها في شيء حتى تفصل القول، وتحصل وتضع اليد على الخصائص التي تعرض في نظم الكلم)[3]، ثم يأتي بالشواهد البليغة ليعمل فيها ذوقه الأدبي المدرب، وليخرج بأن البلاغة هي النظم يقول:(وهل يقع في وهم -وإن جُهد- أن تتفاضل الكلمتان المفردتان من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه من التأليف والنظم؟)، ويشرح معنى النظم فيقول:(وهل تجد أحداً يقول هذه اللفظة فصيحة إلا وهو يعتبر مكانها من النظم، وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها)[4] ، أي أن النظم لايعني (النطق باللفظة بعد اللفظة من غير اتصال يكون بين معنييهما)[5] ، فهذا يسميه عبدالقاهر (الضم)، بل لابد من علاقات تقوم على التناسب والتلاؤم بين الشكل والمضمون، فلو جاز أن يكون (لمجرد ضم اللفظ إلى اللفظ تأثير في الفصاحة لكان ينبغي إذا قيل "ضحك خرج" أن يحدث من ضم خرج إلى ضحك فصاحة، وإذا

---

(1) عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رضوان الداية، فايز الداية، ط1، دار قتيبة، دمشق، 1983، ص 38.

(2) عبدالقاهر الجرجاني: الرسالة الشافية، ضمن ثلاث رسائل في الإعجاز، تحقيق محمد خلف الله، محمد زغلول السلام، دار المعارف، مصر، ص 107.

(3) عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 35.

(4) المرجع السابق: ص 39.

(5) المرجع السابق: ص 39.

بطل ذلك لم يبقَ إلا أن يكون المعنى في ضم الكلمة إلى الكلمة توخي معنى من معاني النحو بينهما)[1] ، ولا بد من وجـود تناسب بـين اللفـظ والمعنـى (فـالكلم تـترتب في النطق بسبب ترتب معانيها في النفس)[2] ، وهذا يعني أن يتضمن كل مايمكن أن يوفـر الانسجام والتلاؤم والتناسب على نحو يؤدي إلى تناسق البناء والأجـزاء، أي أن النظـم جانب هام من جوانب الإيقاع، لأنه الكفيـل بتحقيـق التفـاعل المنتظـم بـين مكونـات العمل الفني وأجزائه، فمدار الأمر (أن تتحد أجزاء الكلام ويدخـل بعضهـا في بعـض، ويشتد ارتباط ثان منها بأول، وأن يحتـاج في الجملـة إلى أن تضعهـا في النفـس وضعـاً واحداً)[3] ، وأساس هذا الاتحاد يقوم عنده على المعاني الكامنة في النفـس والـتي تحـدد نظام معاني النحو وتشكل علاقات سياقية تسبك الكلام فيكون شأن المتكلم كالبـاني (يضع بيمينه هاهنا في حال مايضع بيساره هناك)[4] .

إذن، النظم في جوهره يقوم على التلاؤم، والانسجام بين الأجزاء وائتلافها علـى نحو يوفر التماسك التركيبي، ويجعل أي تغيير في بنـاء النـص يـؤدي إلى تداعيـه، أو إلى تغيير معانيه وسماته، فبيت بشار بن برد:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا

وأسيافنا ليلٌ تهاوى كواكبه

---

(1) المرجع السابق: ص ٢٧١.

(2) المرجع السابق: ص ٤٦.

(3) المرجع السابق: ص ٧٠.

(4) المرجع السابق: ص ٧٠.

(إذا تأملته وجدته كالحلقة المفرغة لاتقبل التقسيم)[1] ،بينما تجد قول الفرزدق:

وما مثلُهُ في الناس إلا مُملّكاً

أبو أمِّـه حيٌّ أبوه يقارُبُـــه

فاسد النظم لأنه لم يقم على التلاؤم والتناسب و(لم يرتب الألفاظ في الذكر على موجب ترتب المعاني في الفكر، فكدَّ وكدر، ومنع السامع أن يفهم الغرض إلا أن يقدم ويؤخر، ثم أسرف في إبطال النظام، وإبعاد المرام، وصار كمن رمى بأجزاء تتألف منها صورة ولكن بعد ان يُراجع فيها باب من الهندسة لفرط ماعادى بين أشكالها، وشدة ماخالف بين أوضاعها)[2] .

وأما مايكون من ترتيب الألفاظ وتركيب الحركات والسكنات، إنما هو الوزن، وهو ليس المقصود بالنظم، وليس له مدخلٌ في ذلك[3] ، فالوزن غفل من المعنى ولا يحتاج إلى فكر وروية، لذا فهو ليس من الفصاحة والبلاغة في شيء إذ (لو كان له مدخل فيهما لكان يجب في كل قصيدتين اتفقتا في الوزن أن تتفقا في الفصاحة والبلاغة)[4] .

وعلى الرغم من هذا الإحساس الدقيق بفاعلية الإيقاع الداخلي فإن عبدالقاهر لم يوضح الدور الإيقاعي للنظم، لأنه جعل من الفكر والروية حارسين على مسار الدرس البلاغي (فجملة الحديث أن نعلم ضرورة أنه لايتأتى لنا أن ننظم كلاماً من غير روية

---

(1) المرجع السابق: ص ٢٨٢.

(2) عبدالقاهر الجرجاني:أسرار البلاغة، تحقيق هـ.ريتر،ط٣،دار المسيرة، بيروت،١٩٨٣،ص ٢١.

(3) عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٢٥٤.

(4) المرجع السابق: ص ٣١٩.

وفكر)[1] ، بل إن (النظم الذي يتواصفه البلغاء وتتفاضل مراتب البلاغة من أجله، صنعةٌ يستعان عليها بالفكرة لامحالة)[2] ، ومن هنا لم يكن ضم الألفاظ نظماً، لأنه لايحتاج إلى فكر وروية (فمحال أن يكون اللفظ له صفة تستنبط بالفكر، ويستعان عليها بالروية)[3] ، ومثله الوزن والإعراب، ليسا من النظم لأنهما ليسا مما يستنبط بالفكر، ويستعان عليهما بالروية[4] .

هذا التأكيد على الفكر والروية جعله يتناسى الجانب الآخر للعملية الإبداعية، الذي يرتبط بالطاقة الروحية والوجدانية للمبدع، والذي يمنح الفن حيويته وجوهره، ويولد فيه إيقاع الحياة، بل إن القوى والمعاني النفسية خاضعة لرقابة العقل، لذا كانت الصفات الإيقاعية ترتبط عنده بالحركة اللغوية داخل السياق المقالي، كما انها المسؤولة عن العلاقة بين الحركة الذهنية من جهة، وحركة السياق المقالي من جهة أخرى، إذ (ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالاتها، وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل... ولو كان القصد بالنظم إلى اللفظ نفسه دون أن يكون الغرض ترتيب المعاني في النفس، ثم النطق بالألفاظ على حذوها، لكان ينبغي ألا يختلف حال اثنين في العلم بحسن النظم، أو غير الحسن فيه، أنهما

---

(1) المرجع السابق: ص ٢٥٢.

(2) المرجع السابق: ص ٤٣.

(3) المرجع السابق: ص ٢٧١.

(4) المرجع السابق: ص ٤٣.

يحسان بتوالي الألفاظ في النطق إحساساً واحداً، ولا يعرف أحدهما في ذلك شيئاً يجهله الآخر)[1].

وعلى هذا يمكننا القول إن البلاغة عند عبدالقاهر هي النظم، والنظم يقوم على مبدأ إيقاعي هام هو الملاءمة والتناسب،وهو المبدأ الذي استطاع حازم القرطاجني – فيما بعد – أن يتوسع فيه فيلمحه في جميع عناصر العمل الفني، ويكون أساس الفن عنده، بينما لم يلحظه الجرجاني إلا بين المعاني والتراكيب، وبين الألفاظ والعبارات داخل السياق، فالمزية لاتجب في معاني النحو من حيث كونها قواعد لغوية، بل تجب فيها بسبب علاقتها (بالمعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثم بحسب موقع بعضها من بعض، واستعمال بعضها مع بعض)[2]، كما يجب أن يأخذ بعين الاعتبار (الأجزاء بعضها مع بعض حتى يكون لوضع كل حيث وُضع علةٌ تقتضي كونه هناك، وحتى لو وضع في مكان غيره لم يصلح)[3] ، وهذا يعني أن المعنى الذي يقصده الجرجاني ليس المعنى المعجمي المحدد باللفظة المفردة، بل المعنى الواسع الذي يشمل كل ماينتج عن السياق من معانٍ وصور وأحاسيس وانفعالات، لاتتوضح إلا بإدراك الفروق الدلالية في معاني النحو.

هذه المواقف التي حاول فيها الجرجاني التخلص من سيطرة المنطقية لم تكن السائدة في أبحاثه، لأن هذه المنطقية كانت كثيراً ماتلاحقه فتصده عن الإمساك بفاعلية الدور الإيقاعي، فانعكس ذلك على فهمه لفكرة التلاؤم والتناسب، فإذا به تناسب

(1) المرجع السابق: ص ٤٣.
(2) المرجع السابق: ص ٦٦.
(3) المرجع السابق: ص ٤٢ – ٤٣.

منطقي يعضده حماس منفعل ضد أصحاب الاتجاه اللفظي، مما جعله يتغاضى عن الاهتمام بدور الإيقاع الصوتي وجرس الحروف، مع أنه يعترف بأهمية هذا الجانب فيقول: (اعلم أنّا لانأبى أن تكون مذاقة الحروف وسلامتها مما يثقل على اللسان داخلاً فيما يوجب الفضيلة، وأن تكون مما يؤكد أمر الإعجاز، وإنما الذي ننكره ونفيّل رأي من يذهب إليه أن يجعله معجزاً وحده ويجعله الأصل والعمدة)[1] ، لأن (أشباه ذلك مما لايعدو علمك فيه اللفظ وجرس الصوت، ولا يمنعك إنْ لم تعلمه بلاغة ولا يدفعك عن بيان)[2] ، ولا شك أن هذا الموقف يتصف بالمغالاة في إهمال دور الإيقاع الصوتي، فلكل لفظ إلى جانب دلالته المعجمية سمات ودلالات خاصة اكتسبها خلال تاريخ استعماله، واختزنتها الجماعة اللغوية في اللاوعي الجمعي على شكل ذكريات وصور ومشاعر كامنة، وهذا ماسماه سيد قطب ظلال اللفظ أو مايمكن تسميته إيحاءات اللفظ، مما يؤهله ليكون موضع ملاحظة ودرس واختيار، لِما يمتاز به كل لفظ إزاء اللفظ الآخر[3] ، ولا ريب أن ذلك راجع إلى تفاعل جميع هذه الدلالات مع دلالة الجرس الصوتي، وما يحمله من إيحاءات تتولد عن اختصاصه بسياقات لغوية معينة مما يفسح المجال أمام الأديب ليمارس اختياره على أساس التذوق الفني والجمالي.

وعلى ذلك يمكننا القول إن للفظ خارج السياق تأثيره الأولي في النفس، إلا أن هذا التأثير لاينمو ولا يكتسب فاعليته إلا داخل سياق النظم، وذلك عندما يحقق

---

(1) المرجع السابق: ص ٣٥٢.

(2) المرجع السابق: ص ٨٢.

(3) سيد قطب: النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، ص ٣٨.

التلاؤم والانسجام في إطار بنية العمل الفني الذي تترابط أجزاؤه بعلاقات سياقية تولد نوعاً من التناسب والانسجام ينتج عنه إيقاع لغوي داخلي، وعندما نتتبع مسار هذه العلاقات نجد أنها تتمثل في مظاهر علمي البيان والمعاني، والتي تتخذ في الشعر مساراً أكثر تناسقاً وانتظاماً، لتحقق التلاؤم مع النظام العروضي، الذي يشكل بدوره الإطار الخارجي للشعر وبذلك ترتفع فيه درجة التنظيم، وبالتالي يزداد الإحساس بالإيقاع العام.

وهكذا خط الجرجاني معالم علم مستقل، لم يفهم منه السكاكي ومن جرى بجراه إلا السعي الحثيث نحو اقتناص القاعدة والتقسيم، مما أبعد الفن البلاغي عن جوهر الأدب وروحه، وأضعف الإحساس بالإيقاع، ففقد الذوق قدرته على التمييز بين وجوه الكلام. .

ويمثل أبو طاهر البغدادي (٥١٧ هـ) بداية هذا الاتجاه إذ خص البلاغة بمؤلف خاص تناولها فيه كصناعة، و(لما كانت إحدى الصناعات، كان لها مالكل صناعة من المبادئ والموضوعات والأدوات)[(١)]، ويعرف البلاغة فيرى أنها (ليست ألفاظاً فقط، ولا معاني فحسب، بل هي ألفاظ يعبر بها عن معان، ولكن ليس كما اتفق، ولا كيفما وقع، لأن ذلك لو جرى هذا المجرى لكان أكثر الناس بليغاً إذ كان أكثرهم يؤدي عن المعاني التي يولدها بألفاظ تدل عليها، لكنهم يخرجون عن طريق البلاغة، ومنهاج الكتابة من وجهين، أحدهما: أن تكون الألفاظ مستكرهة، مستوخمة، غير مرصوفة، ولا منتظمة، والثاني: أن تكون كثيرة، يغني عنها بعضها، ويمكن أن يعبر عن

---

(١) أبو طاهر البغدادي: قانون البلاغة، تحقيق محسن غياض عجيل، ط١، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨١، ص ٢٦.

المعنى الدال عليها بأقل منها)[1] ، وعلى هذا فغنه يحصر البلاغة في توخي الانتظام والرصف، ثم بتحقيق مبدأ إصابة المقدار، وهما محوران لكل الظواهر التي أوردها في بلاغة النثر وبلاغة الشعر، وهما -كما نرى- لايخرجان على حدود الإيقاع من تناسب وتلاؤم وانسجام، فكانا عنده معيار الجودة والرداءة.

ويبدو أنه لم يطلع على مؤلفي عبدالقاهر الجرجاني، لأن منهجه كان مختلفاً تماماً عن منهج سلفه إذ كان كل جهده موجهاً لتحويل البلاغة إلى قوانين يسهل حفظها وتطبيقها، فميز بين الظواهر البلاغية التابعة للمعنى، والظواهر البلاغية التابعة للفظ، وفرّع عنها فنوناً كثيرة بلغت في الشعر أربعة وأربعين فناً، كانت في معظمها تقوم على مقاييس إيقاعية كالتوازن، والتقسيم والتكرار والمقابلة والتكافؤ... إلخ إلا أن هذه المقاييس كانت تتشح بالمنطقية الجافة، ففقدت حيويتها ورونقها، وتحولت إلى فنون صماء، أشبه بفن الأرابسك، وبالتالي فقدت إيحاءاتها وفاعليتها.

وبلغ هذا الاتجاه أوجه على يدي السكاكي(٦٢٦ هـ) في مؤلفه (مفتاح العلوم) إذ زاد من هذه التقسيمات بعد ان قسم البلاغة إلى علمين مستقلين: علم المعاني، وعلم البيان، ثم تناول هذه التقسيمات بمنطق فلسفي يقوم على الجدل والقياس والاستنباط ليخرج بالقاعدة، فأصبحت البلاغة علماً يقوم على الاحتراز عن الخطأ في تأدية المعنى المراد، وتنقسم إلى: علم المعاني الذي تعرف به (خواص تراكيب الكلام في الإفادة، وما يتصل بها من الاستحسان وغيره ليحترز بالوقوف عليها من الخطأ في تطبيق الكلام على مايقتضي الحال ذكره)[2] ، كما تنقسم إلى علم البيان الذي يراد به (معرفة إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة، بالزيادة في وضوح الدلالة عليه،

---

[1] المرجع السابق: ص ٢٣.

[2] السكاكي: مفتاح العلوم، ضبطه وعلق عليه نعيم زرزور، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٣، ص ١٦١.

وبالنقصان ليحترز بالوقوف على ذلك من الخطأ في مطابقة الكلام لتمام المراد منـه)[1] ، أما المحسنات البديعية فيعتبرها وجوهاً مخصوصة تتبع هذين العلمين وجميعها تنـدرج تحت مفهوم البلاغة الي خرج بها من حيز القول الجيد الراقـي لتشـمل أدنـى درجـات الكلام التي ترتفع عما يشبه أصـوات الحيوانـات، وبذلـك تحولـت البلاغـة إلى مايشـبه مفهوم الأسلوب في الدرس المعاصر.

وكان القزويني (٧٣٣هـ) الحلقة الأخـيرة في هـذا الاتجـاه، فقـد اتضحـت عنـده المسائل والقضايا، واستطاع أن يقدم هذا العلم في صورته النهائية التي وصلنا عليها، إذ جعل البديع قسيماً ثالثاً لأبواب البلاغة، وتناول تعريـف أسـتاذه (السـكاكي) للبلاغـة مظهراً نواحي القصور فيه ليخرج من ذلك إلى أن بلاغة الكلام (إنمـا هـي في مطابقتـه لمقتضى الحال مع فصاحته)[2] .

هذا المبدأ اتسم على يدي حازم القرطاجني(٦٨٤هـ) بصبغة فلسفية خرجت بـه من نطاق العلاقة بين المبدع والمتلقي والتي تنحصر في المعاني الجزئية إلى آفـاق تجريديـة رحبة منفتحة على علاقـات أخـرى متشـعبة، كعلاقـة المبـدع مـع الأشـياء الخارجيـة، وعلاقته مع مادة العمل الأدبي، وعلاقة العمـل الأدبـي مـع المتلقـي... كـل ذلـك مـن خلال وعي بأهمية الأسس الفنية لعملية الإبداع والتلقي معاً، يقول:(يكون النظـر في صناعة البلاغة من جهة مايكون عليه اللفظ الدال على الصور الذهنية في نفســه، ومـن جهة مايكون عليه بالنسبة إلى موقعه من النفوس من جهة هيأتـه ودلالتـه، ومـن جهـة ماتكون عليه تلك الصور الذهنية في أنفسها، ومن جهة مواقعها من النفوس مـن جهـة هيآتها ودلالاتها على ماخارج الذهن، ومن جهة ماتكون عليه في أنفسها الأشياء الـتي تلك المعاني الذهنية صور لها، وأمثلة دالة عليها، ومن جهـة مواقـع تلـك الأشـياء مـن النفوس)[3] .

---

(1) المرجع السابق، ص ١٦٢.

(2) الخطيب القزويني:الإيضاح في علوم البلاغة،منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ب.ت، ص ٧.

(3) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص ١٧.

وبذلك كان حازم أول من تناول البلاغة بهذا المفهوم الواسع يقول:(وقد سلكت من التكلم في جميع ذلك مسلكاً لم يسلكه أحد قبلي من أرباب هذه الصناعة، لصعوبة مرامه، وتوعر سبيل التوصل إليه، هذا على أنه روح الصنعة، وعمدة البلاغة... فإني رأيت الناس لم يتكلموا إلا في بعض ظواهر مااشتملت عليه تلك الصناعة، فتجاوزت أنا تلك الظواهر... إلى التكلم في كثير من خفايا هذه الصنعة ودقائقها)[1]، وبذلك انتقل حازم بعلم البلاغة من البحث في القواعد الضيقة إلى شمولية العلم الكلي، (فكيف يظن إنسان أن صناعة البلاغة يتأتى تحصيلها في الزمن القريب وهي البحر الذي لم يصل أحد إلى نهايته مع استنفاد الأعمر فيها)[2]، إنها العلم الذي يوصل به إلى (معرفة طرق التناسب في المسموعات والمفهومات، والذي تندرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع فيعرف حال ماخفيت به طرق الاعتبارات من ذلك بحال ماوضحت فيه طرق الاعتبار، وتوجد طرقهم في جميع ذلك تترامى إلى جهة واحدة من اعتماد مايلائم، واجتناب ماينافر)[3]، هذا القول يقودنا إلى مبدأ جمالي أساس عند حازم، هو مبدأ (التناسب) الذي يتراءى في كل عناصر القول الفني، وهو يمثل حالة من التآلف والانسجام والتناغم بين الأجزاء، والعناصر الشكلية والمعنوية، تضم المؤتلف والمتباين، وتوقع التشابه بين مايبدو مختلفاً لأول وهلة[4]،

---

[1] المرجع السابق: ص ١٨.

[2] المرجع السابق: ص ٨٨.

[3] المرجع السابق: ص ٢٢٦ – ٢٢٧.

[4] جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، ط٢، دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٨٢، ص ٢٧٣.

وينتج عن ذلك إيقاع لاينحصر طريقه في الصوت والأذن وحدهما بل ندركه المشاعر والأحاسيس والانفعالات لأنه يمثل الصورة اللغوية المنظمة لمشاعر الفنان.

ويبين لنا حازم هذه العلاقة المتواشجة، فيقول:(ولجري الأمور على نظام منضبط محكم موقِعٌ عجيب من النفس بحفظ المتكلم لنظام كلامه، ومقابلته بضروب هيئاته، ضروبَ هيئات المعاني اللائقة بها، ولو كان الأمر في ذلك على غير نظام لما كان للنفوس في ذلك تعجيب، ولكانت الفصاحة مرقاة غير معجزة أبداً)[1]،و(كلما وردت أنواع الشيء وضروبه مرتبةً على نظام متشاكل، وتأليف متناسب كان ذلك أدعى لتعجب النفس وإيلاعها بالاستماع من الشيء، ووقع منها الموقع الذي ترتاح إليه)[2].

هذا التناسب هو أساس جودة العمل الفني وقد أدركه حازم من خلال بحثه العميق في (ماهيات المعاني وأنحاء وجودها، ومواقعها، والتعريف بضروب هيئاتها، وجهات التصرف فيها، وما تعتبر به أحوالها)[3] (وكيفيات التئامها وبناء بعضها على بعض، وما تعتبر به أحوالها في جميع ذلك من حيث تكون ملائمة للنفوس، أو منافرة)[4]، فالمعاني (أمور ذهنية محصولها صور تقع في الكلام بتنوع طرق التأليف في المعاني والألفاظ الدالة عليها، والتقاذف بها إلى جهات من الترتيب والإسناد، وذلك مثل أن تنسب الشيء إلى الشيء على جهة وصفه به، أو الإخبار به عنه أو تقديمه عليه

---

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص ١٢٤.

(2) المرجع السابق: ص ٢٤٥.

(3) المرجع السابق: ص ٩.

(4) المرجع السابق: ص ١.

في الصورة المصطلح على تسميتها فعلاً أو نحو ذلك، فالاتباع والجر، وما جرى مجراها معان ليس لها خارج الذهن وجود، لأن الذي خارج الذهن هو ثبوت نسبة شيء إلى شيء أو كون الشيء لانسبة له إلى شيء)[١]، وعلى هذا نستطيع أن نلمح الصفات الإيقاعية في العملية التخييلية، فالعملية الذهنية التخييلية لاتنفصل عن بنية التركيب والدلالة، إذ تقوم على علاقة من التناسب والتلاؤم والانسجام بين المسموعات والمفهومات، وينتج عن هذه العلاقة ظهور البنية الإيقاعية الداخلية، التي تتشكل في نفس الوقت الذي تتشكل فيه البنية التركيبية (فالتخاييل الضرورية هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ والأكيدة والمستحبة تخاييل اللفظ في نفسه، وتخاييل الأسلوب، وتخاييل الأوزان والنظم)[٢]، ولا يستحسن الكلام إلا بوجودها، وذلك حين (يُتقاذف بالكلام في ذلك إلى جهات من الوضع الذي تتشافع فيه التركيبات المستحسنة، والترتيبات، والاقترانات، والنسب الواقعة بين المعاني، فإن ذلك مما يشد أزر المحاكاة، ويعضدها، ولهذا نجد المحاكاة أبداً يتضح حسنها في الأوصاف الحسنة التناسق، المتشاكلة الاقتران، المليحة التفصيل)[٣]، وعلى هذا كان (المذهب المستحسن في الكلام أن يُفتنّ في ضروب الإبداعات الموقعة فيه وأن يُتوخى في جميع ذلك تناسب الانتقالات، وحسن الاقترانات)[٤].

---

(١) المرجع السابق: ص ١٥ – ١٦.
(٢) المرجع السابق: ص ٨٩.
(٣) المرجع السابق: ص ٩٠ – ٩١.
(٤) المرجع السابق: ص ٦١.

ويتخذ التناسب في التأليفات المعنوية عند حازم مصطلح (الأسلوب)،فيمثل صورة الحركة الإيقاعية للمعاني في كيفية تواليها واستمرارها، وما في ذلك من (حسن الاطراد والتناسب والتلطف في الانتقال عن جهة إلى جهة، والصيرورة من مقصد إلى مقصد)[1]، ويقابله في التأليفات اللفظية مصطلح (النظم) (الذي هو صورة كيفية الاستمرار في الألفاظ والعبارات، والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض، وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب)[2]، ويجب (أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني نسبة النظم إلى الألفاظ)[3]، (ومما يجب أن يكون حال الأسلوب فيه على نحو مايكون النظم عليه ملاحظة الوجوه التي تجعلهما معاً مخيلين للحال التي يريد تخيلها الشاعر)[4]، (إذ العبارة إنما تدل على المعنى بوضع مخصوص، وترتيب مخصوص، فإن بُدل ذلك الوضع والترتيب زالت تلك الدلالة)[5]، والخصوصية المطلوبة لاتتم إلا بالتناسب بين التاليفات المعنوية والتأليفات اللفظية، وهو مايحدد منازع الشعراء التي هي (الهيئات الحاصلة عن كيفيات مآخذ الشعراء في أغراضهم، وأنحاء اعتماداتهم فيها)[6]، كما يدل المنزع أيضاً على (مأخذ الشاعر في بنية نظمه، وصيغة عباراته، وما يتخذه أبداً كالقانون في ذلك)[7]، فهو خاص به دون غيره.

---

(1) المرجع السابق: ص ٣٦٤.

(2) المرجع السابق: ص ٣٦٣.

(3) المرجع السابق: ص ٣٦٣.

(4) المرجع السابق: ص ٣٦٤.

(5) المرجع السابق: ص ١٧٩.

(6) المرجع السابق: ص ٣٦٥.

(7) المرجع السابق: ص ٣٦٦.

وإذا تتبعنا المآخذ اللطيفة عند الشعراء نجدها لاتخرج عن مفهوم الإيقاع البلاغي، إذ (لايخلو لطف المأخذ في جميع ذلك من أن يكون: ١- من جهة تبديل، ٢- أو تغيير، ٣- أو اقتران بين شيئين، ٤- أو شبه بينهما، ٥- أو نقلة من أحدهما إلى الآخر، ٦- أو تلويح به وإشارة به إليه)[١]، وهي كما نرى عمليات انزياح أو انحراف عن نمط الكلام العادي، يقوم بها الأديب، عن طريق تنكبه إحدى الطرق البلاغية، وذلك كي يوفر لنسقه الأدبي إيقاعاً داخلياً فنياً.

ومع أن حازماً كثيراً ماكان يمسك بالطرق الموصلة إلى جوهر الإيقاع لكنه أحياناً كان يشعر بالتعب، فيعلن أنه شيء غائم، لايعرف كنهه، فقد (يرد من حسن المأخذ مالا يقدر أن يعبر عن الوجه الذي من أجله حَسُنَ، ولا يعرف كنهه، غير أنه مأخذ حسن في العبارة، من حيث إنك إذا حاولت تغيير العبارة عن وضعها، والإثلاج إليها من غير المهيع، منه أثلج واضعُها وجدتَ حسن الكلام زائلاً بزوال ذلك الوضع)[٢]، (وقد تُعدم هذه الصفات أو أكثرها من الكلم، وتكون مع ذلك متلائمة التأليف لايُدرى من أين وقع فيها التلاؤم ولا كيف وقع، ليس ذلك إلا لنسبة وتشاكل، يعرض في التأليف، ولا يعبر عن حقيقته، ولا يعلم كنهه، إنما ذلك مثل مايقع بين بعض الألحان وبعض، وبعض الأصباغ وبعض من النسبة والتشاكل، ولا يدرى من أين وقع ذلك)[٣]، ويستعين على تأكيد موقفه برأي العلامة أبي الحسن سهل بن مالك الذي كان إماماً في هذه الصناعة، إذ يقول إنه (شيء يدركه الطبع

---

(١) المرجع السابق: ص ٣٦٧.

(٢) المرجع السابق : ص ٣٦١ - ٣٧٢.

(٣) المرجع السابق: ص ٢٢٣.

السليم والفكر المسدّد، ولا يستطيع فيه اللسان مجاراة الهاجس)[1]، بهذا الهاجس المثقف يدرك حازم أن السر في ذلك إنما يرجع (إلى أمور لفظية أو معنوية أو نظمية أو أسلوبية)[2]، ويدرك أن ذلك إنما يرجع إلى مايولده السياق من تأليفات معنوية ولفظية، أساسها التناسب والتلاؤم والانسجام، ومن هنا فإن الأقاويل الشعرية،لاتحسن في النفس إلا (من حيث تختار مواد اللفظ، وتنتقى أفضلها، وتركب التركيب المتلائم المتشاكل، وتستقصى بأجزاء العبارات التي هي الألفاظ الدالة على أجزاء المعاني)[3].

وعلى عكس عبدالقاهر الجرجاني -الذي كان قد أهمل دور اللفظ المفرد خارج سياق النظم- نجد حازماً يؤكد أهمية اختيار الألفاظ المناسبة، فكما (أن الصورة إذا كانت أصباغها رديئة، وأوضاعها متنافرة، وجدنا العين نابية عنها غير مستلذة لمراعاتها، وإن كان تخطيطها صحيحاً، فكذلك الألفاظ الرديئة والتأليف المتنافر، وإن وقعت بها المحاكاة الصحيحة، فإنا نجد السمع يتأذى بمرور تلك الألفاظ الرديئة القبيحة التأليف... فلذلك كانت الحاجة في هذه الصناعة إلى اختيار اللفظ وإحكام التأليف أكيدة جداً)[4].

ويوسع آفاق الإيقاع فيخرج به إلى مجال التناسب بين العبارات والجمل، (فأما ماتعددت فيه الأفعال، ومرفوعاتها ومنصوباتها، وتباينت، فيحتاج إلى أن يناسب بين المعاني الواقعة بهذه الصفة في وضع عباراتها وتفصيلها إلى مقادير وصور تكون

---

(1) المرجع للسابق: ص ٣٧٢.

(2) المرجع السابق: ص ٣٧٣.

(3) المرجع السابق: ص ١١٩.

(4) المرجع السابق: ص ١٢٩.

متلائمة الوضع، متناسبة التفصيل، ليقع في الكلام بذلك خفة وتناسب)[1]، وهنا يتناول حازم موضوعات مايُعرف بعلم المعاني تناولاً جديداً عما وجدناه عند من سبقه، فقد حصر هؤلاء حدود هذا العلم في نطاق العلم الذي تعرف به أحوال اللفظ العربي التي يطابق بها مقتضى الحال[2]، بينما توسع حازم في تناوله من خلال آفاق العلم الكلي: فبحث في حقائق المعاني ذاتها، وأحوالها، وطرق استحضارها في الذهن والخيال، ومن ثم تنظيمها وفق قانونه في التناسب، لتخرج بعد ذلك معروضة من خلال صور التعبير عنها، فتعكس مافيها من تناسب وتنظيم.

ومن هنا راح يؤكد أن (التهدي إلى العبارات الحسنة يكون بأن تكون للشاعر قوة يستولي بها على جميع الجهات التي يستكمل حسن الكلام... وتلك الجهات هي: اختيار المواد اللفظية أولاً من جهة ما تحسن في ملافظ حروفها وانتظامها وصيغها ومقاديرها، واجتناب مايقبح في ذلك وقد تقدم، واختيارها أيضاً من جهة ما يحسن منها بالنظر إلي الاستعمال، وتجنب مايقبح بالنظر إلى ذلك)[3]، وفي مرحلة تالية لعملية الاختيار تأتي عملية السبك والتأليف، ويجب فيها أن تقوم على الانسجام والتلاؤم، (والتلاؤم يقع في الكلام على أنحاء: منها أن تكون حروف الكلام بالنظرإلى ائتلاف بعض حروف الكلمة مع بعضها، وائتلاف جملة كلمة مع جملة كلمة تلاصقها، منتظمة في حروف مختارة متباعدة المخارج، مترتبة الترتيب الذي يقع فيه خفة

---

(1) المرجع السابق: ص ٣٤.

(2) الخطيب القزويني: التلخيص، ضبطه وشرحه عبدالرحمن البرقوقي، نشر دار الكتاب العربي، بيروت، ب.ت، ص٣٧.

(3) حازم القرطاجني: منهاج البلاغة، ص ٢٢٢.

وتشاكل ما، ومنها الا تتفاوت الكلم المؤتلفة في مقدار الاستعمال، فتكون الواحدة في نهاية الابتذال، والأخرى في نهاية الحوشية، وقلة الاستعمال، ومنها أن تتناسب بعض صفاتها مثل أن تكون إحداها مشتقة من الأخرى مع تغاير المعنيين من جهة أو جهات أو تتماثل أوزان الكلم، أو تتوازن مقاطعها، ومنها أن تكون كل كلمة قوية الطلب لما يليها من الكلم،أليق بها من كل مايمكن أن يوضع موضعها)[1]،ويعدد حازم من مظاهر حسن التأليف والتلاؤم: التسهل وترك التكلف[2]، وإيثار حسن الوضع والمبنى، وتجنب مايقبح من ذلك[3]، أما مظاهر قبح التأليف والوضع (فأن تكون الألفاظ مع عدم تراخيها بعيدة أنحاء التطالب، شتيتة النظم متخاذلاً بعضها عن بعض... وألا يزاد على قدر الحاجة من كل مايستحسن، وألا يجعل التمادي عليه سبباً إلى السآمة له والغرض منه)[4].

وعلى الرغم من هذه الإحاطة، وهذا الشمول في الدرس البلاغي عند حازم، إلا أن المنطقية كانت تهيمن على أبحاثه، وهو لايخفي هذا المنحى في تفكيره، بل كثيراً ماكان يشير إليه من مثل قوله :(فينبغي لمن طمحت به همته إلى مرقاة البلاغة المعضودة بالأصول المنطقية والحكمية...الخ)[5] ، ولعل من أوضح الأدلة على هذا الاتجاه، منهجه القائم على التقسيم والتفريع، وتوجهه نحو وضع القواعد والأصول،

---

(١) المرجع السابق: ص ٢٢٢.

(٢) المرجع السابق: ص ٢٢٣.

(٣) المرجع السابق: ص ٢٢٤.

(٤) المرجع السابق: ص ٢٢٤.

(٥) المرجع السابق: ص ٢٣١.

بل إنه عندما وقف على ظاهرة التقسيم البلاغي نراه يبدي اهتماماً بالغاً بهذه الظاهرة ويبالغ في تفنيد أنواعها[1] ، ومن هنا جاءت الصفات الإيقاعية من تناسبٍ وتلاؤمٍ وانسجام محددة في مجالات لاتخرج عن مفهوم التشابه أو التضاد[2] ، وهذا ماشكل عائقاً دون التعمق في بلورة فكرة الإيقاع البلاغي ومنعه من تصوّر حركته المتكاملة داخل النص، فالإيقاع البلاغي حركة تنبثق عن الخلفيات والوجدانية والانفعالية للنفس المبدعة، وتتجسد من خلال العلاقات السياقية التي تولد بدورها حركة لغوية تتوافق مع حيوية النفس المبدعة،وانفعالاتها، فتفصلها عن متطلبات العقل، فيتراجع ليفسح المجال أمام العاطفة والانفعال الوجداني،حيث يتساوى الجانبان في نفس المبدع، وعندما يبلغان درجة معينة من النضج والتفاعل يولد العمل الفني في صورة إيقاعية متكاملة.

إن الروح المنطقية التي انطلقت بحازم نحو شمولية العلم الكلي هي ذاتها التي قادته لينظر في نظام القصيدة بوصفها كلاً، إذ (يجب أن تكون الصدور متناسبة النسج، حسنة الالتفاتات، لطيفة التدرج، مشعشعة الأوصاف بالتشبيهات)[3] ، ومن مظاهر الحسن العناية بالنظم في (مقاطع القصائد وأبياتها الأواخر، وذلك من جهة مايرجع إلى هيئات الوضع والتأليف والاطراد في الألفاظ والمعاني والنظام والأسلوب)[4] ،كما يجب أن تكون الفصول (متناسبة المسموعات والمفهومات، حسنة الاطراد، غير

---

(1) المرجع السابق: ص ٥٥ وما بعدها.

(2) المرجع السابق: ص ٤٥ – ٤٦ – ٤٧....

(3) المرجع السابق: ص ٣٠٦.

(4) المرجع السابق: ص ٣٠٨.

متخاذلة النسج، غير متميز بعضها عن بعض التمييز الذي يجعل كل بيت كأنه منحاز بنفسه، لايشمله وغيره من الأبيات بنية لفظية أو معنوية يتنزل بها منه منزلة الصدر من العجز، أو العجز من الصدر...)[1] .

ولعل من أهم الآثار السلبية للمنطقية أنها فصلت في ذهنه بين التأليفات المعنوية والتأليفات اللفظية- على الرغم من محاولاته للربط بينهما -إذ إنه لم يوجد التفاعل العضوي بينهما، فكان ذلك سبباً من أسباب إبهام عنصر الإيقاع عنده، مع أنه استطاع أن يبرز كثيراً من جوانبه على نحو غير مباشر، ولا سيما حين جعل دور الوزن والعروض في توفير التناسب والتلاؤم يبدو ضئيلاً أمام وجود التناسب والتلاؤم التركيبي الداخلي، بل كاد يطغى عليه، فقد جعل صناعة العروضيين تبدو وكأنها صناعة منفصلة، بل دخيلة على صناعة العلم الكلي (البلاغة)، فصناعتهم (موقوفة على معرفة جهات التناسب في تأليف بعض المسموعات إلى بعض، ووضع بعضها تالية لبعض، أو موازية لها في الرتبة)[2] ، هذا يعني أن صناعتهم تقتصر على الجانب السمعي الشكلي الخالي تقريباً من المعنى، وهو لايمثل البنية الإيقاعية بوصفها كلاً، لذا فهم (فقراء إلى أن يقتبسوا تصحيح أصول صناعتهم من هذه الصناعة)[3] التي تقتضي (أن يعدل بكثير من تقديرات الأوزان عما قدر به العروضيون، إذ كانوا جهالاً بطرق التناسب والتناصر)[4] .

---

(1) المرجع السابق: ص ٢٨٨.

(2) المرجع السابق: ص ٢٢٦.

(3) المرجع السابق: ص ٢٢٦.

(4) المرجع السابق: ص ٢٣١.

ولهذا وجد حازم أن الشعراء في عصره عندما فهموا الشعر على أنه (كلام موزون مقفى) قد ضعفت طباعهم، ودخلها الاختلال والفساد لقلة معرفتهم بالقوانين البلاغية التي يعلم بها مايحسن وما لايحسن[1].

وهكذا نجد أن حازماً -كأبي حيان التوحيدي- كان من القلائل الذين أحسوا بالجوانب الإيقاعية في القول البلاغي، فكانوا يحومون حوله، يقتربون حيناً ويبتعدون أحياناً كثيرة، إلا أن حازماً كان أكثر قرباً حين استطاع أن يدرك دور العناصر الإيقاعية من تناسب وتلاؤم، فجعلها أساساً للفن البلاغي، إلا أن سيطرة الفلسفة والمنطق حالا دون بلورة نظرية بلاغية جديدة كانت جديرة بأن تصبح محوراً تدور حوله كل مظاهر الفن القولي، فقد صبغت المنطقية تلك العناصر بالجفاف وأبعدتها عن روح الفن، فأفقدتها رونقها، وتركتها خارج دائرة الإحساس.

صحيح أن الدارسين القدماء انتبهوا إلى الصفات الإيقاعية في بلاغة القول، كالتناسب، والتلاؤم، والتجانس، والتوازن، والتناسق، والتشابه، والتضاد...الخ إلا أنهم حصروها في مجالها الخارجي، فإذا ماحاولوا تذوقها أخرجوها من محيطها الذي نشأت فيه، وأخضعوها لمنطقهم خارج البنية العامة للنص، ثم تعاملوا معها على أنها جوانب منفصلة بعضها عن بعض، مما افقدها حيويتها وتفاعلها، فتحولت إلى صفات جامدة ساكنة، خالية من أية ملامح وجدانية أو شعورية، هذه الملامح التي تعد مصدر الفن، وخلفيته، والتي لايمكن أن يقوم بدونها، فهو صورتها التي تجسد حركتها من

[1] المرجع السابق: ص ٢٦.

خلال حركة مكوناته وأجزائه، إن تلك المشاعر الفياضة التي يجيش بها صدر الفنان تتحرك باحثة عن منفذ لتعبر عن نفسها، فإذا ماتهيأ لها ذهن نقي مثقف، وفهم ثاقب انطلقت محاولة استعادة انسجامها وتلاؤمها ونظامها عبر شكل خارجي يتحقق فيه نوع من التناسب ويبرز ارتباط التجربة الشعورية ببنية التراكيب والدلالات، فكل جزء من العمل الفني يعد جزءاً من مكونات التجربة الشعورية نفسها، وعليه فإن حركتها وتوجهاتها تتمثل في حركته وتوجهاته، حتى إن الوزن الشعري نفسه في حركاته وسكناته يصور ملامح التجربة، وإيقاعها، إنه ليس مجرد قالب تصب فيه التجربة، إنما هو جانب هام من جوانب حركة النص مرتبط ببقية الجوانب والعناصر المكونة لهذه الحركة، إنه مرتبط بأصوات الكلمات وبالعلاقات القائمة بينها سواء كانت نحوية، أو دلالية، عندئذ يستمد الشعر إيقاعه من مادة صياغته في أثناء تشكلها حيث تعين الألفاظ على بعث الجو بأصواتها بما فيها من علاقات صوتية تثير الشعور بالانسجام الحي، وذلك عن طريق الأجزاء المكررة أو المنوعة، وتبعثه كذلك بمحتواها العقلي الذي يثير التصورات بإيحاءاته الدلالية والصوتية، وبالعلاقات القائمة بين الكلمات والتي تقوم - كما رأينا - على أسس إيقاعية[1] كالتناسب، والتلاؤم، والتآلف، والانسجام، إنه التناسب بين اللفظ والمعنى، وبين الشكل والمضمون، وبين الوزن والقافية والتركيب الداخلي، عندئذ تتصل هذه الأجزاء على نحو يولد تلك الطاقة المشعة: الإيقاع.

---

[1] عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص ٣٤٨.

الفصل الثاني

الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي

الأساس الاجتماعي

الأساس النفسي

الأساس الموضوعي

الأساس الفني

الأساس الاجتماعي

موضوع الأدب عامة والشعر خاصة هو الإنسان، والإنسان بطبعه كائن اجتماعي، لايستطيع الانعزال عما حوله من كائنات حية، وجامدة، ولا بد له من أن يتفاعل معها باستمرار، مما يخلق لديه جملة من العلاقات المتنوعة التي يحاول التنسيق فيما بينها ليؤمن لنفسه نوعاً من التلاؤم والاستقرار.

والشاعر بما أوتي من رهافةٍ في الحس وكثافة في الشعور أكثر الناس تفاعلاً مع مجتمعه، ومهما حاول الابتعاد عنه، أو شعر بالغربة تجاهه، فإنه لايستطيع أن يبعده عن فكره ووجدانه وخياله وأحاسيسه المتوقدة، ومن هنا كانت عملية التلاؤم والانسجام معه أكثر تعقيداً وغنى، بل أكثر صعوبة لايجد لها مخرجاً إلا من خلال عالمه الإبداعي، حيث يحاول إعادة تشكيل هذه العلاقات وفق نظامه الفني ورؤيته الخاصة.

ومع أن عالمه الشعري يبدو - غالباً - عالماً جديداً إلا أنه لايبعد كثيراً عن الواقع الاجتماعي، حتى ولو جاء مغايراً أو معاكساً له فإنه ينبثق عنه، ويرتد إليه في النهاية، وهذا يعني أن العالم الشعري ليس خاصاً بالشاعر وحده بل هو تجسيد للعلاقات الاجتماعية في تقاطها وتشابكها، ولكن وفق رؤيته الخاصة وتطلعاته نحو الانسجام والاستقرار.

إن العلاقات الاجتماعية أساس من أسس الإبداع الفني عموماً، ولكن خصوصية العلاقة بين الأدب والمجتمع أكثر غنى من الفنون الأخرى، فالشاعر - على أقل

تقدير- إنما يقوم فنه على أساس اللغة التي هي من أبرز الظواهر الاجتماعية[1]، وهي تنطوي على كثيرمن أعراف الجماعة اللغوية وتقاليدها المتوارثة، فهو بالتالي- في وجه من الوجوه- أسير الظواهر الاجتماعية، وواقع تحت تأثيرها لامحالة.

ومن هنا يمكننا القول إن للإيقاع البلاغي في كل عمل شعري جذوراً اجتماعية ترتبط به وتوجه مساره، وإذا كان الإيقاع ثمرة الحركتين الفكرية والنفسية للشاعر، وصدى لتفاعلهما، فإن هذين العنصرين يرتبطان أصلاً ارتباطاً وثيقاً بالعلاقات الجدلية والمتصارعة في المجتمع.

وفي العصر العباسي الأول شهد المجتمع حركة تفاعل ثرية بين مختلف عناصره البشرية والثقافية، والحضارية والسياسية، والاقتصادية، أثـرت- إن لم يكن من جميع جوانبها فبجزء منها- في تحديد العلاقات الداخلية والخارجية للشاعر، وبالتالي خلقت لديه جملة من التفاعلات أثرت بدورها في المسار الإيقاعي للعمل الشعري، فالشاعر يتأثر بحركة المجتمع من الزاوية التي يراه من خلالها، وتتحكم في رؤيته الظروفُ المحيطة به، والتي شاركت في تنشئته، ونمو شاعريته وهذا هو سبب اختلاف الإيقاع البلاغي بين شاعر وآخر، وبين إيقاع قصيدة وأخرى في شعر الشاعر نفسه، بل إن الفن الخالد هو الذي يستطيع أن يضم بين جناحيه حركة الحياة، ويستطيع أن يثير في المتلقي انطباعاً يقينياً بحركة الحياة النابضة بعلاقات المجتمع البشري، ولكن بعد أن يخضعها لعملية تنظيم وتنسيق فني.

---

(1) عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص ٣٠٤.

والعصر العباسي من أغنى العصور العربية في تنوع مجالاته واختلاف أجناسه، فقد امتدت رقعة الدولة لتشمل حضارات وشعوباً مختلفة، حمل كلٌّ منها إلى عاصمة الخلافة تراثاً حضارياً في الأدب والفلسفة والعلوم والعقائد وأسس الحكم، والأنظمة الإدارية، إضافة إلى الأموال الطائلة التي كانت تملأ كل عام خزائن الخلفاء والأمراء والولاة، الذين راحوا يغدقون على خاصتهم والمقربين منهم الهبات والأعطيات والمخصصات الضخمة، مما خلق طبقة تتمتع بالثراء الفاحش وتعيش حياة الترف والبذخ، الذي قادها بدوره إلى النهل من متع الحياة بما فيها من لهو ومجون ومجالس أنس وطرب، وقد تفشى هذا التيار وانتشر مع غلبة الذوق الفارسي الذي قوي أمره بانتصار الثورة العباسية، لأن الفرس كانوا دعاتها، وأصحاب اليد الطولى في نجاحها، مما قوى شوكتهم فملكوا زمام الأمور، وأشاعوا في الناس عاداتهم وتقاليدهم حاملين معهم شغفهم بالخمرة والغزل بالغلمان(1).

وقد ترافق الترف المادي بترف فكري غني، إذ نشطت حركة الترجمة والنقل عن الثقافات والحضارات الاخرى، واجتهد العلماء لمواصلة البحث العلمي، ممّاخلق

---

(1) أخبار الحياة الاجتماعية في العصر العباسي نجدها مبثوثة في كتب تاريخ الأدب والتاريخ عموماً منها: تاريخ الأدب العربي: العصر العباسي الأول، شوقى ضيف، دار المعارف، ط٦، بلا تاريخ. الحضارة الإسلامية: آدم ميتز، نقله إلى العربية محمد عبدالهاي أبو ريدة، مطبعة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤١. مروج الذهب ومعادن الجوهر: المسعودي، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، ط٤، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ١٩٦. النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة: جمال الدين أبي المحاسن يوسف بن تغري بردي الأتابكي، تحقيق فهيم محمد شلتوت، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠. ضحى الإسلام: أحمد أمين، ط٧، مطبعة لجنة التأليف والنشر والترجمة، القاهرة، ١٩٦٤. الأغاني: أبو الفرج الأصبهانى، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب، ب.ت. ثلاث رسائل للجاحظ (رسالة القيان): الجاحظ، المكتبة السلفية، القاهرة، ١٣٤٤هـ. البخلاء للجاحظ: تحقيق طه الحاجري، دار المعارف، مصر، ب.ت. تاريخ الشعر في العصر العباسي: يوسف خليف، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨١.

حركة علمية واسعة، ساعد على نموها إغداق الخلفاء والأمراء على العلماء والباحثين، حتى أصبح السعي وراء العلم سمة بارزة من سات ذلك العصر، فكثرت مجالس العلم في المساجد والقصور وعُقدت حلقات الدرس والتعليم حتى تمخضت هذه الحركة النشطة عن تيارات فكرية وفلسفية شتى، مما شجع حركة المناظرة والجدل الفكري، فأخذت هذه التيارات تلفح وجه الأدب من ماتناثر عنها من مفاهيم، وإشارات فكرية لوحتْ وجه الشعر بسمة المنطق والعلم وزادته عمقاً، ودفعت به نحو الهندسة الفكرية التي طبعت التيار المثقف آنذاك، ولا سيما بعد أن تُرجمت الآثار اليونانية وكتب أرسطو، مما ساعد الشاعر على العناية بتسلسل القصيدة على الأقل- منطقياً، إنْ لم نقُلْ وجدانياً.

هذا مارفع درجة الإيقاع البلاغي، ومنحه نوعاً من الثراء والغنى، ويجسد هذا المنحى بشار بن برد حين سئل مرةً: (بمَ فقتَ أهل عمرك، وسبقت أهل عصرك في حسن معاني الشعر، وتهذيب ألفاظه؟ فقال: لأني لم أقل كل ماتورده علي قريحتي، ويناجيني به طبعي، ويبعثه فكري، ونظرت إلى مغارس الفطن، ومعادن الحقائق، ولطائف التشبيهات، فسِرتُ إليها بفهم جيد، وغريزة قوية، فأحكمت سيرها، وانتقيت حرها، وكشفت عن حقائقها، واحترزت من متكلفها، ولا والله ماملك قيادي قط الإعجاب بشيءٍ مما آتي به)[1].

إذن فالعملية الشعرية لم تعد عملية تلقائية، بل هي علمية محكمة تخضع لجميع الطاقات التي يملكها الشاعر، إنها تحتاج إلى الفهم الجيد، والغريزة القوية، والإحكام،

---

[1] الحصري: زهر الآداب وثمر الألباب، شرح زكي مبارك، المطبعة الرحمانية، مصر، ١٩٢٥، ج١ ص

والاختيار، والحذر من التكلف، وبذلك استطاع بشار أن يخرج بإيقاع شعري جديد تجلى من خلال سياقات الصياغة البلاغية القائمة على نوع من الإحكام والتنظيم بعد الاختيار وإعمال الفهم الجيد والغريزة القوية مما أضفى على سياق العلاقات حركة بلاغية غنية ناجمة عن تفاعلٍ بين طاقات الشاعر وقدراته الفنية والوجدانية من جهة، وبين حركة التطور الحضاري التي شملت الحياة العربية في ذلك العصر من جهة ثانية.

ومع أنه لم يتخلَ نهائياً عن ذلك الطابع القديم إلا أننا نحس بتشابك الإيقاع في قصائد ذلك اللون، على نحو يغاير الصياغة في الشعر القديم، فبشار أحياناً على الرغم من تنكبه النهج القديم فإن شعره ينطوي على حركة إيقاعية نامية، وذلك لأنه يحمل رؤيا للمجتمع أكثر تطوراً، تقوم على أنه حركة درامية نامية وحية، لذا جاءت وقفته مع الأطلال –على الرغم من سكون آثارها الدارسة ورتابة منظرها– تعج بالحركة والحياة، فلم تأتِ صوره جافة أو مكررة عمن سبقه، بل على العكس من ذلك كانت صوراً سريعة نشطة نابضة، ينتظمها إيقاع حيوي يرقص على أنغام الحياة، من ذلك قصيدته التي يبدؤها بقوله:

تأبدت برقةُ الروحــاء فاللببُ

فالمحدثاتُ بحوضى، أهلها ذهبوا

نرى هنا أن بشاراً استطاع أن يبعث في سكون الطلل إيقاعاً متداخلاً، جنّد له قدراته اللغوية والأسلوبية، وسبك تراكيبه على نحو يُظهِر حركة الصراع بين الحياة والموت.

ولم تأتِ نهاية العصر العباسي الأول حتى وجدنا الشاعر أصبح عالماً متعمقاً في

أكثر علوم عصره، وخير من يمثل ذلك أبو تمام الطائي الذي نهل من ثقافات عصره حتى غلب العلم على شعره، وأكسبه عمقاً فكرياً، ومع أنه لم يفقد شاعريته لكن الإيقاع البلاغي فَقَدَ شيئاً من حيويته، ليتحول في كثيرمن شعره إلى هندسة إيقاعية شكلية هدفها الزخرف والزينة، فلم يعد الشعر عنده دفقة شعورية، أو لحظة وجدانية سريعة، بل أصبح عملية ولادة فكرية متعسرة فيها من التأمل والجهد والصبر والمعاناة ماأوصله في كثير من الأحيان إلى التكلف والغثاثة.

إلا أن شاعر العصر العباسي لم يتطور إحساسه بحركة المجتمع ليصل إلى مرحلة تحمُّل أعباء الكشف عن تناقضات القوى المتصارعة، ليفتح الطريق أمام الثورة والتغيير، وإذا كان بإمكاننا أن نعد ثورة النواسي على الأطلال نوعاً من أشكال الرفض للقديم، أو رمزاً للثورة، فإن مافرضه الواقع الحضاري الجديد من بُعدٍ عن الأطلال ومظاهر الصحراء، كان السبب المباشر لهذه الخطوة.

إن كل ماتجلى من مظاهر الحس الشعري إزاء هذه المتناقضات كان اللجوء إلى عالم التحدي لقيم المجتمع وأعرافه، سواء كان ذلك بالفحش والتعهر، أو بالإغراق في اللهو والمجون، أو بالجري وراء الغموض ونوافر الأضداد، وحَبْك المتقابلات.

لقد كانت هناك مواجهة خفية بين الشاعر والمجتمع جعلته ينكفئ على ذاته، فيرقب توتراتها تجاه تناقضات الواقع ليسجل ذبذبات روحه ووجدانه على مقياس إيقاعه البلاغي، لأنه الأكثر حساسيةً لحركة النفس، والأعمق تأثراً بهذه الحركة، فالصراع بين الطبقات وتوتر العلاقات الاجتماعية خلق لدى الشاعر -دون أن يشعر- إحساساً خفياً بالتوتر، ولما كانت الرؤيا الشعرية غير واضحة في ذهن الشاعر العباسي

فإنه لم يستطع بلورة فكرة الثورة أو تبينها في داخله، لذا اتخذ ذلك التوتر وجوهاً مختلفة، فتمثل حيناً بتحدي الشرائع والأعراف وحيناً بالتهافت على اللهو والمجون والخمرة للهرب إلى عالم أثيري يحقق نوعاً من التلاؤم والانسجام، وحيناً آخر بالجري وراء المتضادات والمتقابلات ونوافر الأضداد، ولعل من أسباب الإبهام في الرؤيا أن أغلب الشعراء عاشوا في أجواء تدفعهم للتهالك على أبواب ذوي السلطان، والعمل على إرضائهم، وتجنب مايقطع عنهم أعطياتهم، لكن هذا لم يمنع نبرة الحزن الدفين أن تطفو على كثير من شعر هذه المرحلة، حتى إننا نلمحها في شعر الخمرة ومجالس اللهو إذ كان الشاعر يشكو من الزمان أو من الحرمان، أو من الظلم، وخمرته أو لحظته السرمدية مع المتعة هي مخلصه الأوحد.

لقد عاش عامة الناس لخدمة ذوي الشأن والأمر، وويل لمن يخرج على طاعتهم ويعلن المعصية، فالجميع يسعى إلى إرضائهم والتنكب في سبيل ذلك بشتى الطرق مهما كانت قاسية أو وضيعة، وإلا نالتهم يد الحرمان والفاقة والعوز[1]، فقد روى العتابي، قال حين سئل: (لِمَ لاتتقرب بأدبك إلى السلطان؟ فقال: لأني رأيته يعطي عشرة آلاف في غير شيء ويرمي من السور في غير شيء، ولا أدري أي الرجلين أكون)[2]، (وكان المال عرضة أن يأتي في طرفة عين، ويذهب في طرفة عين ذلك لأن

---

[1] احمد أمين : ضحى الإسلام، ج١ ص ١٢٧

[2] المرجع السابق: ص ١٣٠.

عطاء الخلفاء والأمراء والولاة إذ ذاك كان لايقف عند حد، ومصادرتهم للأموال لاتقف كذلك عن حد)[1] .

ومع ذلك فقد تهافت العلماء والأدباء والصناع والحرفيون على قصور الخلفاء والأمراء لنيل هباتهم وعطاياهم[2] ، لكن أكثر الناس انتفاعاً من شيوع هذه الظاهرة هم الشعراء إذ انهالت عليهم الهبات، وكثرت الأموال بين أيديهم -ماعدا قلة- مما هيأ لهم حياة اللهو والمجون والترف، فلمسوا بذوقهم المرهف حس الحضارة في كافة مظاهر الحياة من أبنية وقصور وأثاث ولباس، احتار الناس بل تسابقوا في تزيينها وزخرفتها وتنميقها، كل ذلك ساعد على إغناء الذوق الفني ونبه إلى عناصر الهندسة الإيقاعية الجمالية، وولد ميلاً شديداً إلى التناسق والتناغم الإيقاعي.

هذا التغيير في أسباب الحياة الاجتماعية والفكرية، لم يكن خافياً على النقاد والأدباء، فقد ذكر القاضي الجرجاني في بابٍ من كتاب الوساطة تحت عنوان: أثر التحضر في الشعر، فقال: (فلما ضرب الإسلام بجرانه، واتسعت ممالك العرب، وكثرت الحواضر، ونزعت البوادي إلى القرى وفشى التأدب والتظرف، اختار الناس من الكلام ألينه، وأسهله، وعمدوا إلى كل شيء ذي أسماء كثيرة اختاروا أحسنها سمعاً، وألطفها من القلب موقعاً، وإلى ماللعرب فيه لغات، فاقتصروا على أساسها وأشرفها... وتجاوزوا الحد في طلب التسهيل حتى تسمحوا ببعض اللحن، وحتى خالطتهم الركاكة والعجمة، وأعانهم على ذلك لين الحضارة، وسهولة طباع

---

(1) المرجع السابق: ص ١٢٩.

(2) المرجع السابق: ص ١٢٩.

الأخلاق، فانتقلت العادة، وتغير الرسم، وانتسخت هذه السنة واحتذوا بشعرهم هذا المثال، وترققوا ماأمكن، وكسوا معانيهم ألطف ماسنح من الألفاظ، فصارت إذا قيست بذلك الكلام الأول يتبين فيها اللين، فيُظن ضعفاً، فإذا أُفرد عاد ذلك اللين صفاءً، ورونقاً، وصار ماتخيلته ضعفاً رشاقة ولطفاً...)[1].

ولعل من أبرز الأسباب التي أثرت في الإيقاع البلاغي للشعر الانتقال من نظام القبيلة إلى نظام الدولة المركزية، فقد تغير موقع الشاعر في المجتمع كما تغيرت وظيفته وموقفه من المجتمع ومن ذاته أيضاً، ففي المجتمع القبلي الصغير ذي العلاقات البسيطة ذابت شخصية الشاعر في كيان الجماعة، فكانت همومه همومها، ومعاناته معاناتها، وعندما كان يتناول قضاياها فإنما يتناول أخص قضاياه، هذا إضافة إلى أنه لم يكن بحاجة إلى تأكيد دوره في القبيلة، فموقعه كشاعر منحه منزلة رفيعة فيها، ولا غرابة في ذلك وهو لسان حالها، والمنافح عن حقوقها، والمشيد بمآثرها، الجميع يخشون لسانه ويطمعون في طيب مديحه، ومن هنا لم يكن بحاجة إلى إثبات وجوده، ولم يكن يخشى على دوام رزقه ومعاشه.

أما في المجتمع الجديد فقد ضاعت شخصية الفرد في خضم الرعية، ولم تعد مشاكل المجتمع تشكل من حيز خصوصيات الشاعر إلا القليل، ولم يعد يملك تلك المكانة التي ترضي غروره، وتؤكد مزاياه في مجتمعه، ومن هنا التفت الشاعر في المجتمع الحضري إلى نفسه، وراح يرصد رغباتها وحركاتها، وأصبح لديه شعور عميق

---

(1) القاضي الجرجاني، الوساطة، ص ١٨.

بالفردية والضعف، و لم يكن يعرفهما في ظل ولائه لمجتمعٍ كان يعد الواحد كلاً، والكل واحداً.

هذا الشعور بالضعف أمام مجتمع من الأخلاط والأجناس الغريبة بعاداتها وتقاليدها الوافدة، كان من الأسباب التي مالت بالنفس إلى الرقة والسهولة، فكان من نتيجة ذلك ظهور الأسلوب المولد المتميز باللفظة الرقيقة السهلة، البعيدة عن التقعر، والتشدق، لكنه في الوقت نفسه أحدث تشابكاً تركيبياً عكس تشابك العلاقات الإنسانية وتطور الخيال الشعري، وتعقده، مما نتج عنه إيقاع بلاغي جديد كل الجدة، على عكس ماكنا نجده في شعر العصور السابقة من بساطة ووضوح في التركيب، واهتمام بقوة اللفظ وفخامته، مما يعكس صعوبة الحياة الصحراوية وقسوتها ومشاقها، ولكن حركة العلاقات الإنسانية كانت بسيطة واضحة، لذا وجدنا الإيقاع البلاغي فيه يتصف بأنه كان إيقاعاً قوياً شديداً، ولكنْ في توالٍ رتيب، ليس فيه تعقيد أو تنوع، بل إن حركته بسيطة متتالية ذات وتيرة واحدة، مما يذكرنا بموسيقا الرقصات الإيقاعية الإفريقية، بدليل قلة نشاط بعض الظواهر البلاغية التي تكسب التركيب تعقيده وغناه كالتقديم والتأخير[1]، والاستعارة والمحسنات البديعية...[2]، بينما اعتمد في الدرجة الأولى على التشبيه القائم على الوضوح وقرب المأخذ.

---

(1) ابتسام حمدان: الحذف والتقديم والتأخير في ديوان النابغة الذبياني، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، 1992، ص 258.

(2) ابن المعتز: كتاب البديع، تعليق وتحقيق إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، ط3، 1982، ص1.

وليس أدل على ذلك من تلك الصعوبة التي يجدها الشاعر المحدث عند تقليد شعر القدماء، إذ لابد له أن يقع في شيء من التكلف والتصنع، حتى يمكنه أن ينسج على منوال الشعر القديم، وقد انتبه بعض النقاد إلى هذه الناحية فقال القاضي الجرجاني عن المحدثين من اهل المجتمع الحضري:(فإن رام أحدهم الإغراب والاقتداء بمن مضى من القدماء، لم يتمكن من بعض مايرومه إلا بأشد التكلف وأتم تصنع، ومع التكلفِ المقتُ)[1] .

وإذا كان القاضي الجرجاني قد انتبه إلى تأثير الحضارة في لين اللفظ ووعورته، إلا أنه لم يستطع كشف التطور في سياق العلاقات التركيبية وحركتها الإيقاعية شكلياً ومعنوياً.

هذا التطور كان الشعراء أكثر إحساساً به، إذ كانوا يفرقون في الأسلوب التركيبي والبياني بين الأغراض، فكانوا إذا نظموا في الأغراض التقليدية من مدح وهجاء وحماسة... حاولوا أن ينسجوا علاقات تركيبية ذات إيقاع يظهر إيقاع الحياة البدوية حتى يرضوا ذوق الخاصة.

وهذا ماأشار إليه بشار بن برد حين أتاه عمرو بن العلاء، وخلف الأحمر فقالا: (ماهذه القصيدة التي أحدثتها في سلم بن قتيبة؟ قال: هي التي بلغتكم، فقالوا: بلغنا أنك أكثرت فيها من الغريب. قال: نعم بلغني أن سلم بن قتيبة يتباصر بالغريب فأحببت أن أورد عليه مالا يعرف، قالوا: فأنشدناها ياأبا معاذ، فأنشدهما:

---

[1] القاضي الجرجاني: الوساطة، ص ١٩.

بكرا صاحبي قبل الهجيـــــر

إن ذاك النجاح في التبكـير

حتى فرغ منها، فقال له خلف: لو قلت ياأبـا معـاذ مكـان "إن ذاك النجـاح في التبكير"، "بكرا فالنجـاح في التبكـير" كـان أحسـن، فقـال بشـار: إنمـا بنيتهـا أعرابيـة وحشية، فقلت: إن ذاك النجاح في التبكير، كما تقول الأعـراب البدويـون، ولـو قلـتُ "بكرا فالنجاح" كان.هذا من كلام المولدين ولا يشبه ذاك الكلام، ولا يدخل في معنى القصيدة، قال فقام خلف فقبّل بين عينيه، فهل كان هذا القول من خلفٍ والنقد علـى بشار إلا للطف المعنى في ذلك وخفائه؟[1].

لقد أدرك بشار بحسه الأدبي المرهف ذلـك الفـرق الشاسـع بـين الـذوق القديـم والذوق الحضري، فكل منهما يستمد إيقاعه من صميم الحياة التي تحتضنه، والـتي نتـج عنها، صحيح أن ذوق الحضارة يؤثـر الأسلوب السـهل اللـين، لكـن الطبقـة الخاصـة والحاكمة كانت تؤثر أسلوب القدماء وكأنها تراه قوة تحافظ من خلاله على عروبتهـا إزاء التغيير الكبير الذي طرأ على مجالات الحياة المختلفة[2].

أما الذوق العام فكان يلذ لسماع الأسلوب السهل الذي يقترب أحياناً مـن لغـة الحياة اليومية، ولم يكن ذلك دليل ضعف أو ركاكة كما قال القـاضي الجرجـاني[3]، وإنما كان تصويراً صادقاً لإيقاع الحياة في ذلك العصر، فقد روي عن أحمد بـن خـلاد

---

(1) عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ١٩٠ – ١٩١.

(2) مصطفى ناصف: اللغة بين البلاغة والأسلوبية، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٨٩، ص ٢٩.

(3) القاضي الجرجاني: الوساطة، ص ١٩.

أنه قال: حدثني أبي قال: قلت لبشار: إنك لتجيء بالشيء الهجين المتفاوت، قال وما ذاك؟ قلت: بينما تقول شعراً تثير به النقع، وتخلع به القلوب مثل قولك:

إذا ماغضبنا غضبة مضرية
هتكنا حجاب الشمس أو تمطر الدما

إذا ماأعرنا سيداً من قبيلةٍ
ذرى منبرٍ صلى علينا وسلما

تقول :

ربابةُ ربة البيت
تصب الخل في الزيتِ

لها عشرُ دجاجاتٍ
وديكٌ حسنُ الصوت

فقال: لكلٍّ وجه وموضع، فالقول الأول جدٌّ، وهذا قلته في ربابة جاريتي، وأنا لاآكل البيض من السوق، وربابة هذه لها عشر دجاجات وديك فهي تجمع لي البيض وتحفظه عندها فهذا عندها من قولي أحسن من " قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ" عندك)[1]، وهذا مايفسر لنا عناية بشار بالتماسك التركيبي في وقفته الطللية، بينما وجدناه في الغزل يميل إلى بساطة الإيقاع وانسيابه ليقارب إيقاع الحياة اليومية.

وإذا كان النواسي قد خلق لنفسه عالماً جديداً لاذ به ليحميه من صراعات المتناقضات في المجتمع، فإن الإيقاع البلاغي في شعره جاء صدى لهذه المتناقضات

---

(1) أبو الفرج الأصبهاني: كتاب الأغاني، ج٣، ص ١٦٢ – ١٦٣.

أحياناً، فقد كانت لحظته الشعرية تتراوح بين محورين: النور والظلمة، النهار والليل، عالم الواقع وعالم النشوة... فجاءت حركة إيقاعه انعكاساً لذوق العصر في أناقة التنسيق الإيقاعي للصور والتراكيب.

وهذا مانراه في قوله:

دع عنك لومي، فإنَّ اللومَ إغراءُ

وداوني بالتي كانتْ هي الداء

لم يقتصر التنسيق الإيقاعي على الألفاظ والتراكيب، بل شمل المعاني والصور التي قامت على الربط المحكم بين السبب والمسبب، وبين المقدمة والنتائج كما قامت على تناغمٍ إيقاعي بين الصور الجزئية المكونة للصورة الكلية.

ومع تطور الحركة الاجتماعية والثقافية يزداد التفاعل بين الشعر والمجتمع، وينجرف الشعر مع تيار العصر المغرم بالنهل من العلوم والجري وراء المعرفة، وكان التمامي ثمرة هذا التفاعل فجاء شعره محصلة لحركةٍ اجتماعية ثقافية غنية، قامت على أساس الجدل والفكر المنطقي، مما جعل أبا تمام ينتهج مساراً فنياً قائماً على العمق العقلي والتأمل الذهني، وتداخل الصور والرموز وتدافع الألوان البديعية.

وانطلق التمامي مع هذا التيار حتى أثار عليه نقمة أغلب النقاد الذين كانوا يمثلون ذوق العصر، وهو ذوق لايجد المتعة في شعر بعيد المنال، صعب المراس، وإنما لذته في ذلك الشعر الذي يغلب عليه الوضوح والسهولة، فما إن تتلقفه الأسماع حتى تنشرح به الصدور، وتترنح النفوس على إيقاعه السمعي المطرب، وشعر التمامي لم يوفر ذلك لسامعيه، فحري به أن يُقرأ لاأن ينشد، لأنه في هذه الحال لن يجد أذناً

تصغي إليه إلا عند الخاصة من أصحاب الفلسفة والمنطق والفقه.

ومن هنا نستطيع القول إن الشعر العباسي بإيقاعه الشديد الوضوح كان وثيق الصلة بمجتمعه، فالتنظيم الإيقاعي في الشعر ماهو إلا دلالة واضحة على شدة الصلة والتفاعل بين الشاعر ومجتمعه، لأن الإيقاع (يتيح له أن يمضي إلى أعماق نفسه حيث المشاركة القطيعية أو الوجدانية)[1]، حتى إنه حين يخرج على بعض القيم السائدة، فإنه يحاول بإيقاعه الشعري أن يتحد بالمجتمع أكثر وأكثر، ولا يضطرب الإيقاع وينهار إلا عندما يثور الشاعر ثورة عارمة على كل قيم المجتمع، فيتجه عندئذ نحو الفوضوية في الفن (فيقرض الشعر الحر ويتخلص من الإيقاع تماماً، وحتى هاهنا لايمكن أن يتحقق للشاعر مايريد بالتمام لأن المضمون الشعوري للغة أو الجانب الرمزي منها هو الآخر اجتماعي في أساسه، فعلى مثل هذا الشاعر أن ينصرف عن كل ماله دلالة حتى يتم له مايريد، والظاهر ان هذا الاتجاه هو المسيطر على أصحاب "النزعة الأوتوماتية في الفن")[2] .

وهذا يعني أن العامل الاجتماعي أساس في توليد الإيقاع والنظام الشعري، فإذا انقطعت الصلة بين الفن والمجتمع تهدم النظام واندثر الإيقاع، واتجه العمل نحو الفوضوية في الفن.

---

[1] مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ط٤، دار المعارف، مصر، ١٩٨١، ص ٣٤٤.

[2] المرجع السابق.

الأساس النفسي

وجدنا في الفصل السابق أن الشاعر لايستطيع الانعتاق من مجاله الاجتماعي لأنه أساساً يسعى إلى تنظيم علاقته مع المجتمع على نحو من الأنحاء، ليحقق هدفه في الانسجام والتلاؤم، وإذا كان هذا هدفاً يسعى إليه كل فرد، فإن الناس يختلفون في أساليبهم لتحقيقه، والشاعر بما امتاز به من حسن مرهف فإنه يملك بالمقابل جهازاً حركياً نشطاً، يتجلى نشاطه في منطقة التعبير اللغوي خاصةً.

ولما كان الجهاز الحركي يعتمد على كلية ذات بنية تتحرك وفق حركة إيقاعية، فإن الميل نحو تنظيم الحركة إيقاعياً أمر حتمي لاجدال فيه[1]، (فجوهر النفس لما كان مجانساً ومشاكلاً للأعداد التأليفية، وكانت نغمات ألحان الموسيقا موزونة، وأزمان نقراتها وسكونات مابينها متناسبة استلذتْ بها الطباع، وفرحت بها الأرواح، وسُرَّت بها النفوس لما بينها من المشاكلة والتناسب والمجانسة، وهكذا حكمها في استحسان الوجوب وزينة الطبيعيات، لأن محاسن الموجودات الطبيعية هي من أجل تناسب صنعتها وحسن تأليف أجزائها.. وإنما تشخص أبصار الناظرين إلى الوجوه الحسان لأنها أثر من عالم النفس)[2]، (ومن هنا كانت حركة الشاعر كلها، هي حركة لإعادة تنظيم النحن، يمضي فيها بخطوات ينظمها إطاره الشعري)[3].

---

(1) مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ط٤، دار المعارف، مصر، ١٩٨١، ص ٣٣٠-٣٣٨، وانظر روز غريب: النقد الجمالي، ص ٤٦ - ٤٧.

(2) إخوان الصفا: رسائل إخوان الصفاء، الرسالة الخامسة من القسم الرياضي، دار صادر، بيروت، ١٩٥٧، ص ٢٣٧.

(3) مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني: ص ٣٣٨.

إنه يمضي إلى أعماق نفسه حيث توتر الذات الناجم عن صراعها مع معوقات الحياة، فيحاول إعادة الانسجام والاتزان إليها)[1] عن طريق استغلال طاقاته المعرفية المدربة المرتبطة أساساً بوجدانه الخاص.

والوجدان (ذات يقوِّم أشياء العالم وحوادثها، والأشخاص وأفعالهم من خلال عملياته الذهنية التي ترتكز على جهازه العصبي، وهو جهاز ينقسم إلى قسمين: قسم مركزي يوفر له الاتصال بالبيئة الخارجية، وإحداث الانسجام بين الجسد وبينها، وقسم ودي "ونظير ودي" يوفر له ضبط الفعالية الحشوية، وتوفير انسجام وظائفها المختلفة، ومن انسجام وظائف هذين الجهازين يمكن للوجدان أن يكون منسجماً مع ذاته من ناحية، ومع بيئته وعالمه من ناحية أخرى وهذا وذاك شرطان لابد منهما لانسجام حياته عموماً، وانسجام عمله الفني على وجه الخصوص)[2]، إن التفاعل القائم بين الذات والبيئة ينعكس في العمل الفني، ولكن ليس بكل عناصرهما ووفق ترتيب الواقع، فالمبدع يقوم بعملية اختيار للعناصر، وإعادة تركيبها على نحو يجعل الاختيار والترتيب عمليتين متكاملتين[3] هذا التكامل يتمثل في وحدة العمل الفني، هذه الوحدة لاتتم إلا تحت تأثير التجربة الشعرية التي يجب أن تكون (من الشدة بحيث

---

[1] المرجع السابق: ص ١٥٦.

[2] تيسير شيخ الأرض: الفحص عن أساس الفنون، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩١، ص ١٦٠.

[3] المرجع السابق: ص ٢٧٣.

تبعث في المؤلف القوة والنظام اللازمين لجهود أدبي يستطيع أن يخرج -بواسطة الألفاظ- رمزاً عن تجربته[1].

وبذلك يمكن القول: إن العمل الشعري إنما هو ثمرة التزاوج بين البيئة والذات، إذ تتوارد الخواطر والصور والذكريات على ذهن الشاعر فلا تبقى على حالها تماماً، بل تتعرض للتفاعل مع معطيات المخزون الوجداني والعاطفي، وتخرج خلقاً جديداً يجسد الرؤيا الفنية للشاعر ويحقق تطلعه نحو التلاؤم والانسجام[2]، إن روح المبدع -كما يرى سيبيتزر- هي بمثابة المجموعة الشمسية التي تستقطب حولها، وفي مداراتها ظواهر عديدة، من جملتها اللغة، ويرى أن هناك علاقة جوهرية بين مركز الدائرة (روح الكاتب) وبين اللغة التي تدور في فلكها، (فاللغة هي الشكل العلامي، والوسيلة التي تتشكل بها الروح)، بل إن اللغة ليست سوى تبلور ظاهري لشكل داخلي متحرك، هذا الترابط العميق بين اللغة وروح المبدع لابد أن ينتهي إلى وحدة متناسقة كامنة وراء الظاهر المشتت المتباين، فالوحدة والتناسق هما روح الكاتب[3].

لكن الوحدة لايمكن أن تتحقق إلا في حالة من الإلهام حيث تظهر الذكريات والصور والأفكار بأشكال متعددة ومختلفة، وتتفاعل مع معطيات النفس الشاعرة بانفعالاتها وتوتراتها، لكن الشاعر لايتركها على اضطرابها بل يعمل فيها ذوقه الفني

---

(1) لاسل آبر كرومبي: قواعد النقد الأدبي،ترجمة محمد عوض محمد، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤، ص ٤٨.

(2) روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ط٢، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٨٣، ص ٤١.

(3) عبدالفتاح المصري: أسلوبية الفرد، مقالة في مجلة الموقف الأدبي، العددان ١٣٥ - ١٣٦، تموز، آب، ١٩٨٢، ص ١٥٤.

ليعيد تشكيلها محققاً التلاؤم والانسجام، مما يضفي على عمله تماسكاً كلياً، يخلق نوعاً من الحركة الإيقاعية المتجاوبة، سواء على الصعيد الشكلي او المعنوي الإيحائي[1].

إن الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر تجعله في شوق عارم إلى إعادة تشكيل تلك المعطيات التي انطبعت في داخله صوراً وذكريات وأفكاراً مشوشة، لذا نراه ينشط لإعادة تنظمها معتمداً في ذلك على خبرته الفنية والجمالية، إذ (يجب أن نتصور ان تيار التجربة الشعرية هو بمثابة عودة النزعات المضطربة إلى حالة الاتزان)[2].

ففي البدء تتوارد الصور والذكريات ومعطيات الواقع وترتسم في الذهن إلا أن الفكر لايكون مستقلاً عن باقي العمليات الوجدانية والنفسية، فقبل أن يختزنها تكون قد مرت أولاً في أعماق النفس بما فيها من تجارب ومعاناة ومعتقدات فلا تبقى على حالها بل تتعرض للتفاعل مع معطيات المخزون الفكري والعاطفي والوجداني، وتخرج بعد ذلك معاني جديدة كمادة خام للعمل الفني، فيخضعها الشاعر بدوره لذوقه الفني المدرب ليخرجها خلقاً جديداً يحقق تطلعه نحو التوازن والانسجام، من أبرز مايتصف به ذلك الكائن الجديد: التناسق الإيقاعي الذي تتجاوب من خلاله العلاقات اللغوية وتتولد عنه حركة فنية منتظمة تحقق مايصبو إليه الشاعر.

ومع أن الدرس الجمالي القائم على رصد الحركة النفسية والوجدانية للمبدع لم يكن واسعاً في النقد القديم قبل عبدالقاهر الجرجاني، إلا أن فيلسوفاً مثل أبي حيان التوحيدي أدرك بإحساسه الفني الدقيق الفاعلية النفسية في الإبداع الفني فقال: (إن

---

[1] ديفد ديتش: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧، ص ٢٠٨.

[2] المرجع السابق: ص ٢١٠.

من شأن النفس إذا رأت صورة حسنة متناسبة الأعضاء في الهيئات والمقادير والألوان وسائر الأحوال مقبولة عندها، موافقة لما أعطتها الطبيعة، اشتاقت إلى الاتحاد بها، فنزعتها من المادة، واستثبتتها في ذاتها، وصارت إياها كما تفعل في المعقولات...)[١] (وأما سبب الاستحسان لصورة الإنسان، فكمال في الأعضاء، وتناسب بين الأجزاء، مقبول عند النفس)[٢] و (أما الاستحسان العرضي والجزئي، أعني مايستحسنه شخص ما بحسب مزاج ما، فهو أيضاً لأجل نسبة ما ولكنه يصير شخصياً، والأمور الشخصية لانهاية لها فلذلك لاتنحصر تحت صناعة، ولا لها قانون)[٣].

فالتوحيدي يفرق هنا بين موقف المبدع، وموقف الإنسان العادي من الهيئات والأعضاء والمقادير والألوان، فهي (بسيطة في بحبوحة النفس لايحوم عليها شيء قبل الفكر، فإذا لقيها الفكر بالذهن الوثيق والفهم الدقيق ألقى ذلك إلى العبارة، والعبارة حينئذٍ تتركب بين وزن هو النظم للشعر، وبين وزن هو سياقة الحديث، وكل هذا راجع إلى نسبة صحيحة أو فاسدة، وصورة حسنة أو قبيحة، وتأليف مقبول أو ممجوج، وذوق حلو أو مر وطريق سهل أو وعر...)[٤] .

هذا الدور الفعال للجانب النفسي في العملية الإبداعية كان ضحلاً في الدرس القديم وما ورد منه في دراسات النقاد والبلاغيين قبل عبدالقاهر الجرجاني لم يكن واضحاً، فإذا أمكننا القول بانهم أدركوا ماللنفس من التذاذ بمظاهر الفن الشعري فإن

---

(١) أبو حيان التوحيدي: الهوامل والشوامل، ص ١٤٢.

(٢) المرجع السابق: ص ١٤٠.

(٣) المرجع السابق: ص ١٤٣.

(٤) أبو حيان التوحيدي: الامتاع والمؤانسة، ص ١٣٨.

ذلك كان من جهة المتلقي وحسب[١] ، ولم يتعدَ بحثهم مجال وصف الإحساس الفطري بالمتعة التي يولدها العمل الفني، وأسباب ذلك إنما ترجع في الدرجة الأولى إلى فقر الدراسات النفسية في التراث العربي، في حين سادت الدراسات الفلسفية والمنطقية التي تجل العقل، وترجع إليه كل فضل ومزية، مما جعل معرفة النقاد بأسرار النفس الإنسانية قليلة لاتعين على تبين حقائق التجربة الشعورية، وهذا في ذاته شكل عائقاً كبيراً منع هؤلاء الباحثين من إدراك جوهر الفن الشعري.

إلا أن هذا لم يمنع عالماً مثل عبدالقاهر الجرجاني من أن يدرك دور النفس في الإبداع الفني، ففي كتابيه يظهر اهتماماً بالفعالية النفسية عند المبدع في اكثرمن موضع، ففي حديثه عن البلاغة يرى أنها تعبر عن (فضل بعض القائلين على بعض من حيث نطقوا وتكلموا، وأخبروا السامعين عن الأغراض والمقاصد، وراموا أن يعلموهم مافي نفوسهم ويكشفوا لهم عن ضمائر قلوبهم)[٢] .

والفن البلاغي عنده إنما يصدر عن أمور خفية ومعان روحانية، فالمزايا (التي تحتاج أن تعلمهم مكانها وتصور لهم شأنها، أمور خفية ومعان روحانية أنت لاتستطيع أن تنبه السامع لها...)[٣] ، وما ذلك إلا لأن (الكلم تترتب في النطق بسبب ترتب معانيها في النفس)[٤] ، لأن مدار الأمر (أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباط ثان منها باول، وأن يحتاج في الجملة أن تضعها في النفس

---

[١] القاضي الجرجاني: كتاب الوساطة، ص ١٠٠، وانظر صفحة ٤١٢ - ٤١٣.

[٢] عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٣٨.

[٣] المرجع السابق: ص ٣٦٥.

[٤] المرجع السابق: ص ٤٦.

وضعاً واحداً)[1] ، وأساس هذا الاتحاد إنما يقوم عنده على المعـاني الكامنـة في النفـس، والتي تحدد نظام معاني النحو، فقد ثبت لديه (أن الخـبر وسـائر معـاني الكـلام، معـان ينشئها الإنسان في نفسه، ويصرفها في فكره ويناجي بها قلبه ويرجع فيها إليه)[2] .

من ذلك نستطيع أن نتبين أن نظرية النظم القائمة على أساس العلاقات الإيقاعية بين أجزاء التركيب اللغوي بما فيها من تناسق وتناسب وتـآلف وتـوازن، إنمـا ترتـد في أساسها إلى الفعالية النفسية عند المبدع، يقول (ومما يجب إحكامه بعقب هذا الفصـل، الفرق بين قولنا حروف منظومة وكلم منظومة، وذلك لأن نظم الحروف هـو تواليهـا في النطق فقط، وليس نظمها بمقتضىً عن معنى، ولا الناظم لها بمقتفٍ في ذلك رسماً من العقل... وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك، لأنك تقتفي في نظمها آثار المعـاني، وترتبها على حسب ترتيب المعاني في النفس فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه من بعض، وليس هو النظم الذي معنـاه ضـم الشـيء إلى الشـيء كيـف جـاء واتفـق، وكذلك كان عندهم نظيراً للنسج والتأليف والصياغة، والبناء والوشي والتحبـير، ومـا أشبه ذلك مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض حتى يكـون لوضـع كُـلٍّ حيـث وضع علة تقتضي كونه هناك، وحتى لو وضع في مكان غيره لم يصلح)[3] .

وهذا يعني كما هو واضح من كلام عبدالقاهر أنه يرجـع نظـم المعـاني وترتيبهـا إلى النفس، بينما يرجع نظم الألفاظ إلى العقل، فهو المسـؤول عـن التـأليف والصياغـة والوشي والتحبير، أي أن الجرجاني على الرغم من إدراكه للفاعلية النفسية لم يستطع

---

(1) المرجع السابق: ص ٧٠.

(2) المرجع السابق: ص ٣٦٤

(3) المرجع السابق: ص ٤٢ – ٤٣.

التخلص من سيطرة النزعة المنطقية، فمن الواضح عنده أن (هذا النظم الـذي يتواصفـه البلغاء، وتتفاضل مراتب البلاغة من اجله صفـة يستعان عليهـا بـالفكرة لامحالـة، وإذا كانت مما يستعان عليه بـالفكرة ويستخرج بالرويـة، فينبغي أن ينظر في الفكـر بمـا يلتبس...)[1].

ولكنْ حين يكون الشاعر متمكناً من فنه، فإن عمل الفكر يتراجع أمام الفاعليـة النفسية، يقول عبدالقـاهر(... لايتصـور أن تعـرف للفظموضعـاً مـن غـير ان تعـرف معناه، ولا ان تتوخى في الألفاظ من حيث هـي ألفـاظ ترتيبـاً ونظمـاً، وأنـك تتوخـى الترتيب في المعاني، وتعمل الفكر هناك فإذا تم لك ذلك أتبعتهـا الألفـاظ وقفـوت بهـا آثارها، وأنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكراً في ترتيب الألفاظ، بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خـدم للمعـاني، وتابعـة لهـا، ولاحقـة بها، وأن العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق)[2].

و لم يقتصر اهتمام عبدالقاهر الجرجاني على بيان الجانب النفسي عند المبدع، بل كان يدرك أهمية الفعالية النفسية عند المتلقي في تـذوق الشعر وتبـين مافيـه مـن نُظُـم بلاغية إيقاعية، فإذا (كانت العلوم التي لها أصول معروفة، وقوانين مضبوطة قد اشـترك الناس في العلم بها واتفقوا على أن البناء عليها إذا أخطأ فيه المخطئ، ثم أُعجب برأيـه لم يستطع رده عن هواه، وصرفه عن الرأي الذي رآه إلا بعد الجهد... فكيف بأن ترد

[1] المرجع السابق: ص ٤٣.

[2] المرجع السابق: ص ٤٥.

الناس عن رأيهم في هذا الشأن، وأصلك الذي تردهم إليه، وتعول في محاجاتهم عليه، استشهاد القرائح وسبر النفوس، وفليها، وما يعرض من الأريحية عندما تسمع)[1]

وكانت معالجة حازم القرطاجني للفعالية النفسية في الإبداع ذات آفاق أوسع، فقد أدرك أن الشعر إنما يصدر عن النفس التي تحركها بواعث تَحْدُثُ عنها تأثيراتٌ وانفعالات تكون أساساً من اسس الإبداع الفني، فإن للشعراء (أغراضاً أول هي الباعثة على قول الشعر، وهي أمور تحدث عنها تأثرات وانفعالات للنفوس، لكون تلك الأمور مما يناسبها ويبسطها أو ينافرها ويقبضها، أو... وإذا ارتيح للأمر من جهة واكترث له من جهة على نحو ما (ـــــــ) جرى مجرى ذلك كانت أقوالاً شاجية)[2] .

وعن هذه الانفعالات تصدر المعاني، وهي إما خاصة بأحوال الأمور المحركة، أو خاصة بوصف أحوال المتحركين لها، أو هي وصف أحوال المحركات والمحركين معاً[3] ، وكلها تقوم على أساس التناسب والانسجام، فقد (يوجد لكل معنىً من المعاني التي ذكرتها معنىً أو معانٍ تناسبه وتقاربه، ويوجد له أيضاً معنىً أو معانٍ تضاده وتخالفه... ومن المتناسبات مايكون تناسبه بتجاور الشيئين واصطحابهما، واتفاق موقعيهما من النفس، ومنه ماتكون المناسبة باشتراك الشيئين في كيفية ولا يشترط فيه التجاور، ولا الاتفاق في الموقع من هوى النفس...)[4] .

---

(1) المرجع السابق: ص ٣٦٧.

(2) حازم القرطاجني: المنهاج، ص ١١.

(3) المرجع السابق: ص ١٣.

(4) المرجع السابق: ص ١٤.

هذه الفعالية النفسية سماها حازم (القوة على التشبيه) وهي عنده عمدة في قول الشعر، إذ (توجد لبعض النفوس قوة تتشبه بها فيما جرت فيه من نسيب وغير ذلك على غير السجية بما جرى فيه على السجية من ذلك، فلا تكاد تفرق بينهما النفوس، ولا يُماز المطبوع فيها من المتطبع، فإذا اتفق مع هذا حسن النظم تناصر الحسن في النظام، والمنحى، فلم يكن فيه مقدح)[1].

وهذه القوة هي التي تعين على عملية النظم الشعري، ولذلك (وجب أن يكون من له قوة التشبه المذكورة أكمل في هذه الصناعة ممن ليست له تلك القوة)[2].

وهذه القوة طبيعية لاتكتسب، و(لاتدرك بحرص، ولا تنال بجهد، بل قد يُمنعُها الحريص، ويُمنَحُها غير الحريص، واعتبر ذلك بجرير والفرزدق- فإن جريراً على عفته نسيبُه في غاية الرقة وحسن الأسلوب، والفرزدق على عرره وشدة ولوعه بالنساء، نسيبُه في نهاية الجفاء وقبح الأسلوب مع حرصه على أن يُرِقّه ويحسِّن أسلوبه...)[3]، وقد تحصل هذه القوة (بحفظ الكثير مما حسن منحاه وأسلوبه ومنزعه...)[4].

ولكن الدربة من غير قوة نفسيه أصيلة، سيؤدي بالشاعر إلى التكلف (فربما وقع له مايعده ذو القوة البصير بطرق النقد متكلفاً أو فاتراً، وإن خفي ذلك على أكثر الناس)[5].

---

(1) المرجع السابق: ص ٣٤١.

(2) المرجع السابق: ص ٣٤٢.

(3) المرجع السابق: ص ٣٤٣.

(4) المرجع السابق: ص ٣٤٤.

(5) المرجع السابق: ص٣٤٤.

ولا تقتصر أهمية الجانب النفسي عند حازم على العملية الإبداعية، بل إنه أساس في عملية التلقي أيضاً، إذ إن مهمة الشعر إنما هي: (الاحتيال في تحريك النفس لمقتضى الكلام، بإيقاعه منها بمحل القبول بما فيه من حسن المحاكاة والهيئة، بل ومن الصدق والشهرة في كثير من المواضع)[1] ، (والسبب في حسن موقع المحاكاة من النفس من جهة اقترانها بالمحاسن التأليفية، فهو أنه لما كان للنفس في اجتلاء المعاني في العبارات المستحسنة من حسن الموقع الذي ترتاح له مالا يكون لها عند قيام المعنى بفكرها من غير طريق السمع، ولا عندما يوحي إليها المعنى بإشارة... كما أن العين والنفس تبتهج لاجتلاء ماله شعاع ولون من الأشربة في الآنية التي تشف عنها كالزجاج والبلور مالم تبتهج لذلك إذا عرض عليها في آنية الحنتم، وجب ان تكون الأقاويل الشعرية أشد الأقاويل تحريكاً للنفس، لأنها أشد إفصاحاً عما به علقة الأغراض الإنسانية....)[2] .

من هنا يتضح لنا الفهم الواعي والعميق عند حازم للفرق بين اللغة العادية واللغة الشعرية، فذلك الإشعاع والبريق والإيحاء الناجم عن الاستعمال الشعري لانجده في الاستعمال العادي للغة، وهذا الإشعاع والإيحاء إنما يعود إلى الإيقاع البلاغي (فالأقاويل الشعرية يحسن موقعها من النفوس من حيث تختار مواد اللفظ، وتنتقى افضلها، وتركب التركيب المتلائم المتشاكل، وتستقصى بأجزاء العبارات التي هي الألفاظ الدالة على أجزاء المعاني المحتاج إليها حتى تكون حسنة إعراب الجملة

---

(1) المرجع السابق: ص ٢٩٤.

(2) المرجع السابق: ص ١١٨.

والتفاصيل... فتقوم صورته بذلك في الخيال الذهني على حد ماهي عليه خارج الذهن، أو أكمل منها إذا كانت محتاجة إلى التكميل)[1] .

ويرجع حازم عملية النظم الشعري بمختلف عناصره إلى الطبع، والطبع عنده (هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحى به نحوها، فإذا أحاطت بذلك علماً قويت على صوغ الكلام بحسبه عملاً)[2] .

وهذا الطبع يقوم عنده على ثلاث قوى، لايتم قول الشعر إلا بها أولها القوة الحافظة: وهي التي تجعل (خيالات الفكر منتظمة، ممتازاً بعضها عن بعض، محفوظاً كلها في نصابه، فإذا أراد مثلاً أن يقول غرضاً ما في نسيب أو مديح، أو غير ذلك وجد خياله اللائق به قد أهبته له القوة الحافظة، بكون صور الأشياء مترتبة فيها على حد ماوقعت عليه في الوجود فإذا أجال خاطره في تصورها فكأنه اجتلى حقائقها، وكثيرٌ من خواطر الشعراء تكون معتكرة الخيالات، غير منتظمة التصور، فإذا أجال خاطره في أوصاف الأشياء وخيالاتها اشتبهت عليه واختلط به وأخذ منها غير مايليق بمقصده، وبالموضع الذي يحتاج فيه إلى ذلك.)[3] .

وثانيهما القوة المائزة، و (هي التي بها يميز الإنسان مايلائم الموضع والنظم والأسلوب والغرض، مما يلائم ذلك وما يصح مما لايصح)[4] .

---

(1) المرجع السابق: ص ١١٩.

(2) المرجع السابق: ص ١٩٩.

(3) المرجع السابق: ص ٤٢ – ٤٣.

(4) المرجع السابق: ص ٤٣.

وثالثها القوة الصانعة، وهي (التي تتولى العمل في ضم بعض الألفاظ والمعاني والتركيبات النظمية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض، والتدرج من بعضها إلى بعض، وبالجملة التي تتولى ماتلتئم به كليات هذه الصناعة)[1] .

هذه العمليات خاصة بقدرة الشاعر على الإبداع، إذ تمكنه من تنظيم عمله على نحو خاص يميزه عن أي عمل آخر سواء كان للشاعر نفسه أو لأي شاعر آخر، لأنها -كما أشار حازم- تتعلق بالقدرة الخيالية التي تتصرف بالصور والذكريات وفق المعرفة الفنية والبلاغية التي اختزنها، ووفق مايوحيه ذوقه الفني من تنسيق وترتيب، فتأتي الأشكال لاكما هي في الواقع تماماً لأنه يحاول ان يضيف إليها مايجعلها أجمل من صورتها الأصلية (أو أكمل منها إن كانت محتاجة إلى التكميل)[1]، وهذه ملاحظة لم تلق الاهتمام الكافي من حازم القرطاجني لأن همه كان المحاكاة التامة للأصل[2]، مع أن الفن يحاول دائماً التصرف في الصور والأشكال على نحو يزيده جمالاً وإيقاعية غير عابئ بالضوابط الخارجية التي تفرضها الموجودات والوقائع، لأن هذا الذي يقوم به الخيال الشعري نابع من انفعالات الشاعر ووجدانه، وبالتالي فهو يسعى إلى تحقيق الانسجام مع ذاته ومع ماحوله من خلال قيم جمالية يصوغها العقل والعاطفة والوجدان استناداً إلى قدرته الفنية وثقافته الأدبية. .

ومن هنا يمكننا القول إن الإيقاع الكلي للقصيدة إنما هو صورة لعمل الوجدان الداخلي، وهو ينطلق من جملة من الأحاسيس والانفعالات التي تختزن معطيات الواقع

(1) المرجع السابق: ص ٤٣.

(1) المرجع السابق: ص١١٩.

(2) المرجع السابق: ص ١١٦.

من الصور والذكريات والأفكار فتعمل على ترابطها ونظمها في بنى خاصة، ومعقدة نتيجة للصراع الدائم بين معطيات الواقع من جهة والأحلام والرؤى والرغبات من جهة ثانية، فتخرج في عمل فني يحقق ماتصبو إليه النفس من توازن وانسجام.

إن (التجربة ذات المغزى هي التي لايدخل فيها شيء بمحض الصدفة، بل يكون كل جزء منها متلائماً، ومتصلاً بسائر الأجزاء، وكل شيء فيها له وجود من أجل نفسه ووجود من أجل الكل الذي هو جزء منه، وهذا الكل إنما يتكون بالكيفية التي تحدث بها الأجزاء، ولهذا كان كل جزء أكبر من نفسه، لأن فيه معنى أكثر من معناه، إذ يرمي إلى تنظيم كلٍّ مرتب متسق)[1].

إن الشاعر حين يبني عمله الفني يختار من مخزونه الفكري والنفسي الصور المناسبة التي لاتأخذ طابعها الخاص، ومعناها الوجداني والشعري إلا داخل إطار الإيقاع العام للقصيدة، وذلك بعد أن تكون قد تخمرت في ثنايا مخيلته، واكتسبت من أحاسيسه وعواطفه ورؤاه مايجعلها تُخلق خلقاً جديداً في نظام إيقاعي متجاوب، يضمن لها تماسكها وأثرها الفني، فالقصيدة لاتكتمل وتبلغ مرحلة النضج إلا حين تبلغ درجة من الانسجام والتوازن بين عناصرها التعبيرية والفنية.

وعلى الرغم من أن اللغة ذات طابع اجتماعي، فإنها تصبح بين يدي الشاعر أداة خاصة، تتسم بالتفرد والخصوصية لأنها تصبح ملكاً له، يعجنها وينضجها، فإذا هي ذات علاقات جديدة وإيحاءات واسعة، لأنها تحمل نفحات روحه وحرارة أنفاسه وتصدر عن صميم تجربته، (فالإنسان عندما لايكون راضياً عن معرفته العادية

---

[1] لاسل آبر كرومبي: قواعد النقد الأدبي، ص ٥٦ – ٥٧.

بالأشياء، ووجوده في الحياة، وكذلك عن الأحداث يقرر - كيما يحقق رغبته الخاصة في الانسجام - أن يقيم من هذا على نحو حر كـلاً " Gestalt " متكـاملاً، وحين يجد المتعة فيما تتركه المعاني، وكذلك الألوان والأنغام من انطباعات يأخذ في تنظيم هذه الانطباعات وفق هواه... وهذا هو الأساس العميق لذلك العمل الإنساني الذي نسميه فناً)[1].

إن معطيات الواقع تصبح بين يدي الشاعر كالمادة الخام، التي تكون في البدء مهوشة ومشوشة ومضطربة، وهذا الوضع لايستطيع الإنسان العادي أن يعيه وإن كان يشعر به، وبذلك يختلف الفنان عن غيره، فهو يملك من الطاقة الحسية المرهفة مايجعله قادراً على تبين مظاهر الفوضى، وإدراك أبعادها بسرعة ودقة، فيخضعها لخبرته وذوقه الفني المدرب، ويعالجها في أعماق نفسه حيث يستمد من مخزونها الرموز الدلالية التي تكون في البدء متباعدة لكنها لاتلبث أن تنصهر في أتون التجربة النفسية، وتولد خلقاً جديداً متماسكاً.

إن الهاجس الذاتي للشاعر الجاهلي لم يكن ذا شأن في عملية الخلق الفني، لأن قضايا الجماعة القبلية هي قضاياه الذاتية نفسها، لذا كان يطوع أحلامه ورؤاه وصراعاته الداخلية لتتآلف مع قضايا الجماعة، ولهذا لم تفقد القصيدة الجاهلية وهجها الإيحائي، ووحدتها النفسية على الرغم من تعدد أغراضها، إذ كان الأساس النفسي يغذيها بإيحاءاته الحية المختفية وراء الهاجس الجماعي ويعمل في الخفاء ليسبغ عليها

---

[1] عز الدين اسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ط٤، دار العودة، بيروت، ١٩٨١، ص ٤٣.

طابعها الفني المتماسك، وهذا ماأورثها إيقاعاً خاصاً تنوعت أنغامه فجاء في كثير من القصائد متقطعاً.

فلما كان استقرار الحياة مع نشوء الدولة -ولا سيما في العصر العباسي- برزت الذات الفردية، وارتفع صوتها من خلال قصائد اختصت بمشاكلها ومعاناتها، مما أسبغ على الإيقاع البلاغي وحدة اكبر احتاجت من الشاعر زخماً فنياً يبرز اشتياق النفس إلى النظام والتوازن، فسعى وراء الوسائل التي تكفل توفير إيقاعية أكبر لفنه، وتلبي حاجة النفس إلى الاتساق ولانسجام، ولما كانت الظواهر البلاغية أغنى الوسائل الفنية بالإيقاع وجدنا ذلك الإقبال النهم على اقتناصها وتوظيفها في تشكيل البنية الإيقاعية بما يلبي حاجة النفس، وهذا مارأيناه في شعر بشار وأبي نواس.

لكن التطور الثقافي والفلسفي استطاع أن يزحف إلى فكر الشاعر العباسي ويمتزج بفنه فيخضعه لمؤثرات النزعة العقلية السائدة، والتي تسربت من فكر الشاعر إلى ذوقه الفني، وساهمت في إقامة العلاقات الذهنية الذكية، التي طغت على إيحاءات التجربة الشعورية وأحلت الدهشة محل الانفعال الوجداني، مما جعل الأصداء الإيقاعية المتجاوبة في القصيدة تتراجع، وتتحول إلى تناسبات منطقية جافة، بلغت ذروتها في شعر أبي تمام.

إن الإبداع الفني لايقتصر علىأحد الجانبين النفسي أو العقلي لأن اعتماده على الجانب النفسي وحده، يحول القصيدة إلى نوع من التهويم، في حين أن الفن، سيطرة

علىجموح الخيال أو العاطفة بواسطة فعل آخر[١]، واقتصاره على الجانب العقلي يحولها إلى نوع من العلاقات الرياضية المنطقية الجافة.

إذن لابد كي يحقق العمل الفني خلوده ان يقوم على توازن هذين الجانبين[٢]، فإذا ماطغى أحدهما على الآخر أخل ذلك بالتناسق الإيقاعي لعناصره، وفقد شيئاً من فنيته بمقدار درجة اختلال ذلك التوازن، وهذا مالمسناه في قصيدة أبي تمام، حيث كان الإيقاع مقياساً شديد الحساسية للنشاطين العقلي والنفسي فإذا ماتوازن في تأثيرهما برز الجانب الفني في أروع ماأبدعته قريحة شاعر، ولما كان ذكاء أبي تمام كثيراً ماينشط فقد وجدنا الإيقاع تتراجع أصداؤه ليضيق ويتقوقع داخل إطار العلاقات المنطقية والإشارية القريبة.

إن الإيقاع الفني يقوم على أساس وجداني نفسي، لأنه يصدر عن الروح وإليها يعود ليحرك أوتارها، ويترك فيها أثر حركته لتترنم بها، وذلك بما يكتنفه من تلاؤم وانسجام، إنه أصلٌ فني لابد منه حتى يحقق للنفس ارتياحها وهدوءها، وذلك من خلال حركة لاتقتصر على النسق الصوتي الصادر عن الحروف والتراكيب بل تشمل أيضاً حركة المعاني والإيحاءات والصور، فكل هذه العناصر تردد صداه وتتجاوب كتجاوب الآلات الموسيقية المختلفة حين تردد صدى توقيع نغمي متآلف، مما يجعلها تبدو كأنها صادرة عن آلة واحدة تملك قدرة عجيبة على إصدار ذلك النغم العذب.

---

[١] كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، ط٢، دار الأوابد، دمشق، ١٩٦٤، ص ٦٤.

[٢] مصطفى ناصف: مشكلة المعنى في النقد الحديث، مطبعة الرسالة، القاهرة، ب.ت، ص ٦٨.

إن الإيقاع البلاغي الناجم عن كيفية استخدام الأدوات الفنية الخاصة بالشاعر هو خير مايمثل حقيقة التجربة الشعورية لأن القصيدة ليست تعبيراً عما يقتضيه الواقع من دلالات قريبة، وإنما هي رؤيا بعيدة صعبة المنال، إنها خلق جديد لكائن ينمو ليصل إلى درجة التكامل الفني، وهو يستمد حيويته من اعماق النفس الشاعرة، ومن صميم التجربة الانفعالية الخاصة بالموقف الوجداني، وبذلك يكون للإيقاع تفرده، وهذا مايمنح العمل الفني عموماً تميزه وخصوصيته.

صحيح أن العواطف والانفعالات تكون في البداية مشوشة ومضطربة، لكن الشعر بما يمتلكه من أساليب بلاغية يستطيع بدوره أن ينظم الأهواء ويلطف العاطفة وينسقها ويهذبها وينظمها لتصبح مصدراً ثراً من مصادر الرؤيا الصافية، وإذا ماحدث الانفصام بين المنبع النفسي والعمل الفني تحول هذا العمل إلى شكل اجوف، مما يؤدي إلى تفكك الإيقاع، واضطراب الصور، واختلال النسق الإيقاعي للمعاني والأفكار ويتحول النسق اللغوي إلى نوع من التكرار الممل الذي يعتمد على تركيب الأصوات الجوفاء، (إن ثمة لذة شعرية رائعة في الحركة النفسية الإيقاعية للكلمات، ومقاطعها لكن هذه اللذة مشروطة بكون هذه الحركة آتية في مدٍّ من تفجرات الأعماق، وإلا تحولت إلى رنين بارد صنعي أجوف)[1].

وهذا مايؤكد أن الإيقاع (في اللغة الشعرية لاينمو في المظاهر الخارجية للنغم: القافية، الجناس، تزاوج الحروف وتنافرها -هذه كلها مظاهر أو حالات خاصة من

---

[1] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ط٤، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣، ص ٩٤.

مبادئ الإيقاع وأصوله العامة، إن الإيقاع يتجاوز هذه المظاهر إلى الأسرار الـتي تصـل فيما بين النفس والكلمة، بين الإنسان والحياة)[1] .

وكما أن الإبداع الفني يقوم علـى أسـاس إيقـاعي داخلـي، فـإن عمليـة التـذوق الشعري أيضاً تقوم على أساس التلقي المتكامل والمتناغم للعمل الفني، علـى نحـو يحقـق الانسجام مع الوقفة الشعرية ومعايشة الإطـار الإيقـاعي، فمـا إن يدخـل المتلقـي عـالم اللحظة الشعرية حتى ينتقل من انفعالات الحياة العادية وتصوراتها المفككـة إلى ظـلال النشوة الجمالية القائمة على الانسجام والتآلف، مما يحدث إحساساً غريبـاً، لايلبـث ان يتحول إلى راحة ناجمة عن الانسياق مع ذلك النظام الإيقاعي الخاص، فـإذا حـدث أن خرج عنصر من عناصر العمل الفني على ذلك التناغم الإيقاعي انكسـر عـالم النشـوة، وشـعر المتلقـي بالنشـاز[2] لأن جميـع الحـواس في أثنـاء التلقـي تكـون في حالـة نشـاط واستعداد للمشاركة في تمثل الإحساس الفني، ومع أن بعضها لايقوم بأي تذوق خاص إلا أنها جميعاً تشارك في تمثل الحركة الإيقاعية الناجمة عن العمـل الفـني، فـالبصر مثـلاً يمكن أن يتـذوق الإيحـاءات الـتي تثيرهـا صـورة الطعـام الشـهي دون أن يكـون هنـاك وصف لطعم الطعام أو لمذاقه، وكذلك الأمر بالنسـبة لبقيـة الحـواس، إن عـدم احتـواء الموقف على أية عناصر خاصة بالشم لايعني تراجع هذه الحاسة عنـد التلقـي، بـل إنهـا تكـون في أوج نشـاطها لالتقـاط الإيحـاءات المصاحبـة للصـورة الشـعرية والنابعـة عـن الموقف الوجداني، حتى إن المتلقي ليكاد يشتم مع تمثله لصورة غروب الشمس رائحـة

---

[1] المرجع السابق: ص ٩٤.

[2] عز الدين اسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٨١، ص ٦٤.

النسيم الرقيق المرافق للغروب في ايام الصيف، ولو لم يرد ذكره في الصورة الشعرية، وما ذلك إلا لأن المتلقي يكون قد استنفر مخزونه من الصوروالذكريات والانفعالات والمعارف وبث فيها النشاط لتدور في فلك الإيقاع الشعري الخاص بتلك القصيدة، وبذلك نستطيع أن نحصل على تجربة (قد انتظمت تنظيماً كاملاً واتصلت أجزاؤها بعضها ببعض على أحسن وجه... فلا تكون التجربة مجرد لحظة طارئة، تومض وميض البرق، بل لحظات متتالية مستطيلة، قد انتظم بعضها بعضاً، وتنسقت في إتقان فائق، واتصلت أجزاؤها بعضها ببعض فأظهرت لنا ذلك المغزى الوحيد الذي لابد لعقولنا منه: وهو الترتيب الذي يشمل كل شيء في الوجود...)[1] .

إن القصيدة الشعرية ليست مجرد أصوات وتراكيب تدغدغ أذن السامع بإيقاعها... بل إنها لحظة حياتية خلقها فنان مرهف وفقاً لإيقاعه النفسي الخاص، مما يثير لدى المتلقي الشعور بزخم الحياة وإيقاعها، وليس حتمياً أن يشعر المتلقي بالإيقاع ذاته لأنه يملك تكوينه الفكري والنفسي المختلف، وبالتالي تختلف أصداء الإيقاع من متلقٍ لآخر.

وعلى الرغم من ذلك يبقى الإيقاع العامل الفعال في تنظيم المشاعر وإعادة التوازن إلى المتلقي، وعندئذ يصبح الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن والقافية عنصراً هاماً لرفع وتيرة الإيقاع وإبرازه، ومن هنا كان الشعر من أقدر الفنون على تنظيم المشاعر، بدليل أن قراءة النص الشعري للمرة الأولى لاتولد القراءة الثانية والثالثة، ففي كل مرة تتولد إيقاعات نفسية جديدة لم نكن نلحظها في المرة السابقة، تتولد مع تغير

---

[1] لاسل آبر كرومبي: قواعد النقد الأدبي، ص ٥٨.

معطيات التلقي مما يجعلنا نشعر بتجدد الإيقاع العام في كل قراءة، وذلك لأننا لانستطيع أن نفصل الإيقاع عن الفكرة أو المعنى أو الحالة الوجدانية العامة، فالإيقاع الشكلي والمعنوي متداخلان لاينفصل أحدهما عن الآخر، ولذلك لايمكن للمتلقي أن يستجيب للشعر دون الإيقاع، لأنه هو الذي ينسق استجابته لإيحاءات القصيدة ويوجهها، بل إن مبدأ المشاركة الوجدانية بين المبدع والمتلقي -الذي أشار إليه بعض النقاد[1] - لايتحقق إلا بوجود الإيقاع البلاغي كصلة بين الطرفين، لأن التجربة الشعورية التي يعيشها الفنان لايمكن أن تنتقل بحذافيرها إلى المتلقي فالمطابقة بينهما مستحيلة[2] إذ إن للمتلقي خلفيته الوجدانية والنفسية المختلفة وله تجاربه الخاصة، كل ذلك يمنع المطابقة التامة وما يحدث من مشاركة وجدانية في أثناء التلقي ماهو إلا دخول في إطار الفلك الإيقاعي الذي يصيبه شيء من التغيير في وجدان المتلقي بعد ان تنضم إليه معطيات قد لاتكون غريبة أو بعيدة جداً عن عالم اللحظة الشعرية لأن الفلك الإيقاعي للقصيدة لايقتصر على الإيقاع الصوتي -كما قلنا- بل يدخل فيه كل مامن شأنه أن يولد حركة إيقاعية كحركة الصور، وحركة المعاني، وحركة اللغة،.. وهذا مايساعد على خلق جو شعري خاص ذي أبعاد مختلفة تجد لدى المتلقين أصداءً مختلفة أيضاً، وذلك لأن درجة إحساسهم بالإيقاع تكون مختلفة.

ومع ذلك فإن الباحث لايستطيع أن يغفل دور الإيقاع في توضيح المعنى وتوسيعه وإخراج مافيه من (مفارقات لايمكن ان تظهر بغير هذا الطريق)[3] ، وهذا

---

[1] انظر: عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص ١٠٩، روز غريب: النقد الجمالي، ص٣٧.

[2] تيسير شيخ الأرض: الفحص عن أساس الفنون، ص ٣٢١ - ٣٢٢.

[3] مصطفى ناصف: مشكلة المعنى في النقد الحديث، ص ١٣٧.

مايؤكد أن المعاني التي يكتنفها الإيقاع هي معان إيحائية، لأنه (يرتبط بتأمل لازمني، ويعطي للأفكار والمشاعر قوة طويلة المدى، فالتجربة الشخصية البحت لاإيقاع لها، وماله إيقاع فهو لاشخصي وهذا مايجعلنا نفهم لمحة "بيتس" حين يقول: إن الإيقاع يتميز بقدرته على بعث الذكريات ذات الرموز العميقة، هذه الرموز التي تؤلف عالماً متميزاً من ذواتنا الضيقة، وتتسم بطابعها الكلي[1].

وكان كولردج قد أرجع الإيقاع إلى عاملين نفسيين، أولهما: يقوم على التوقع الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة، وثانيهما يقوم على المفاجأة أو خيبة الظن التي تنشأ عن النغمة غير المتوقعة والتي تولد الدهشة لدى المتلقي[2]، وهذا ماأشار إليه ريتشاردز حين جعل آثار الإيقاع تنبع من توقعنا، وعادة يكون هذا التوقع لاشعورياً[3].

وعلى ذلك نستطيع القول إن للمتلقي دوراً في تحديد المسار الإيقاعي للقصيدة، ولا سيما في الشعر القديم -والعباسي منه خاصة- لأن الشاعر كان في أغلب شعره يتوجه إلى الآخرين الذين كانوا في العصر العباسي- على الأغلب- من علية القوم، فيكاد المتلقي لايغيب عن خيال الشاعر وهو يبدع فنه، فكان هذا مدعاة للاهتمام بالإيقاع الشكلي ومن هنا توجهت عناية الشعراء نحو الإيقاع الصوتي والتركيبي، مما دفع بالشعر في العصور اللاحقة نحو هاوية الرنين الأجوف، وأفقده ماء الحياة فمات الفن في عصوره المتأخرة.

---

[1] المرجع السابق: ص ١٣٨.

[2] محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨١، ص ١٦٢.

[3] ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦١، ص ١٨٨.

الأساس الموضوعـي

يقوم الإيقاع على جملة (من القيم الحركية ذات صبغة كمية وكيفية)[1] وتخضـع في تركيبها وتشكلها إلى مبادئ عامة تقوم على النسبية والتناسـب والنظـام، والمعـاودة الدورية[2]، وهو بذلك يشكل بنية متكاملة في النسيج الفني علـى نحـو يحقـق التناسـب والتناسق والانسجام بين الأجـزاء، وذلـك مـن خـلال علاقـات منتظمـة تحـدد مسـار الإيقاع وشكله، وفق طرق إيقاعية خاصة تتحرك العنـاصر بموجبهـا حركـة متجانسـة تقوم على التناسق وحسن التوزيع، فلا يختل بناؤهـا، وتهـب العمـل الفـني خصوصيتـه وتفرده.

فإذا ماحاولنا استخراج تلك الطرق الإيقاعية بعد تجريدها من أي محتـوى يمكـن أن يلتبس بها تجلت لنا أشكالاً منتظمة متعددة يمكننا – بعد ملاحظة دقائق صفاتهـا– أن نعيدها إلى مبدأ عام يجمعهـا هـو (الوحـدة في التنـوع)[3]، فـالعمل الفـني (يتصـف بالتنوع والتعقيد، ومع ذلك فإن كلاً من العناصر يسهم بشيء لاغناء عنه، لكي يكون الكل ذا قيمة، كما أن العناصر يتكامل بعضها مع البعض على نحـو يبلـغ مـن الوثـوق حداً لاتؤدي معه الفروق الموجودة بينها إلى فصم وحدة العمل، بـل تمـتزج سـوياً مـن أجل تحقيق هذه الوحدة)[4].

---

(1) محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، ص ٤٢.

(2) المرجع السابق: ص ٤٢.

(3) جيروم ستولنتز: النقد الفني، ص ٣٤٤.

(4) المرجع السابق: ص ٣٤٤.

وتتمثل هذه الوحدة من خلال كل أنواع الترابط العلائقي، وتماسك الأجزاء المختلفة والمتباينة وتفاعلها تفاعلاً عضوياً، وكلما تنوعت العناصر كان تحقيق الوحدة أصعب بنفس المقدار[1]، إن العناصر حين تكون متماثلة فإن تكرارها يؤدي إلى نوع من الترجيع الإيقاعي، فإذا كانت متغيرة فإيقاعها ذو وجهين: فإذا كانت العناصر المختلفة متزامنة احتاجت إلى نوع من التآلف التنسيقي لتحقيق الانسجام بين العناصر المتباينة فإذا كانت العناصر المختلفة متتابعة احتاجت إلى نوع من التناغم لتحقيق ذلك الانسجام[2].

وفي التراث البلاغي تجمعت الأشكال الإيقاعية حول محور أساس هو مبدأ التناسب الذي سماه قدامة بن جعفر "الائتلاف"[3]، وهو يعني عنده أن الشعر وحدة مجتمعة (عن طريق ضم عناصره وجمع أجزائه، ومما لاشك فيه أن أقسام الشعر وأسبابه ماكانت لتجتمع وتتحد ما لم تتوفر لها صفة الانسجام والقدرة على التأليف)[4].

وسماه عبدالقاهر الجرجاني"النظم" وهو يقوم عنده على ائتلاف العناصر الشعرية داخل السياق عبر علاقات تقوم على التناسب، فالمزية لاتجب في معاني النحو من حيث كونها قواعد لغوية، بل تجب فيها بسبب علاقتها (بالمعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثم بحسب موقعها بعضها من بعض،واستعمال بعضها مع بعض)،[5]

---

(1) المرجع السابق: ص ٣٤٥.

(2) نعيم اليافي: قواعد تشكل النغم في موسيقا القرآن، مجلة التراث العربي، العددان ١٥ - ١٦، ١٩٨٤، ص ١٤٦.

(3) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط٢، نشر مكتبة الخانجي، مصر، ١٩٦٣.

(4) ادريس الناقوري: المصطلح النقدي في نقد الشعر، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ١٩٨٢، ص ٥٩.

(5) عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٦٦.

كما يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار (الأجزاء بعضها مع بعض حتى يكون لوضع كلٍّ حيث وضع علة تقتضي كونه هناك، وحتى لو وضع في مكان غيره لم يصلح)[1].

والتناسب عند حازم القرطاجني أساس بنى عليه منهاجه، (فعلم البلاغة تندرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع[2] وهو المبدأ الذي ترتد إليه كل أشكال الاقترانات، سواء كانت قائمة على التشابه أو على التضاد[4]، فإنه (يتوخى في جميع ذلك تناسب الانتقالات وحسن الاقترانات)[3] في كل أنحاء الكلام، (منها أن تكون حروف الكلام بالنظر إلى ائتلاف بعض حروف الكلمة مع بعضها، وائتلاف جملة كلمة مع كلمة تلاصقها منتظمة في حروف مختارة متباعدة المخارج مترتبة الترتيب الذي يقع فيه خفة وتشاكل ما، ومنها أن لاتتفاوت الكلم المؤتلفة في مقدار الاستعمال... ومنها أن تناسب بعض صفاتها... أو تتماثل أوزان الكلم، أو تتوازن مقاطعها، ومنها أن تكون كل كلمة قوية الطلب لما يليها من الكلم أليق بها من كل مايمكن أن يوضع موضعها)[4].

في هذا النص يورد القرطاجني جملة من الأشكال الإيقاعية التي ترجع أساساً إلى مبدأ الوحدة أو التناسب، وقد كان قد أورد مقولة ابن سينا: إن (المجانسة اتحاد في الجنس، والمشاكلة اتحاد في النوع، والمشابهة اتحاد في الكيف، والمساواة اتحاد في الكم،

---

(1) المرجع السابق: ص ٤٢ – ٤٣.

(2) حازم القرطاجني: المنهاج، ص ٢٢٦.

(4) المرجع السابق، ص ٤٤ – ٤٥.

(3) المرجع السابق: ص ٦١.

(4) المرجع السابق: ص ٢٢٢.

والموازاة اتحاد في الوضع، والمطابقة اتحاد في الأطراف، و" الهو هو " اتحاد في شيء من اثنين يجعل اثنين في الوضع تصير به اثنينيتهما اتحاداً بنوع من الاتحادات الواقعة بين اثنين مما قيل)[1]، ويحدد نوع الاتحاد بين الأشياء نسب رياضية، (وهذا يعني تنويع المسافات بين الأجزاء وتنويع حجوم هذه الأجزاء، بحيث تتوافق من غير أن تتكرر هي نفسها بصورة مملة)[2].

والتكرار نوع من أنواع النسبة والاتحاد الذي سماه ابن سينا (الهو، هو)[3] وسماه جيروم ستولينيتز (العَوْد)، وعرفه على أنه (ظهور العنصر نفسه في عدد من الأماكن المختلفة)[4]، أما هيغل فقد سماه (التناظم)، وهو يتمثل في تكرار وجه معين واحد، يعطي الشكل الوحدة المعينة[5].

ويعد هذا الشكل من أكثر الأشكال الإيقاعية شيوعاً في الآثار الفنية، ومن أبرز مظاهره في الشعر الوزن العروضي الذي يقوم على تواتر الحركة والسكون، ومن ثم تناوب التفعيلات في أماكن متساوية مشكلاً تكراراً موزوناً، لكن هذا النوع من التكرار غير شائع في الإيقاع البلاغي، فإذا لم يحدث فيه بعض الاختلاف الشكلي،

---

(1) حازم القرطاجني: المنهاج، ص ٧٤.

(2) روز غريب: النقد الجمالي، ص ٢٣ – ٢٤.

(3) حازم القرطاجني: المنهاج، ص ٧٤.

(4) جيروم ستولنيتز: النقد الفني، ص ٣٤٩.

(5) هيغل: فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، ط٢، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨١، ج١ ص ٦٦.

فالاختلاف الدلالي حاصل، ولو على نحو بسيط، فإذا لم يكن، كان لابد من اختلاف إيحائي[1].

ولعل أبرز صفات هذا الشكل تميزه ووضوحه داخل إطار البنية على نحو يجعله عنصراً هاماً من عناصر تماسك النص وترابطه، وعاملاً هاماً من عوامل حركته بما يولده من مفاصل إيقاعية قد تبقى محصورة داخل تردد العنصر الواحد، ولكن حين تتنوع العناصر وتتنوع اقتراناتها تتوسع آفاق الحركة بقدر غناها بتلك العناصر، عندئذٍ يأخذ التكرار أشكالاً متنوعة رصدها البلاغيون في تراثنا الأدبي القديم، منها الترديد، والترصيع، والترجيع، والتذييل، والجناس، والعكس والتبديل، وتشابه الأطراف، ورد الأعجاز على الصدور، والمشاكلة، والإرصاد، والازدواج، والتكافؤ... إلخ، والاختلاف بين هذه الظواهر إنما يكون اختلافاً جزئياً في المعنى أو المبنى، فبينما كان التكرار عندهم هو اتحاد اللفظين في المعنى والمبنى[2] فإن الترديد هو اختلاف اللفظ الثاني في بعض معناه عن الأول[3]، فإذا اختلف اللفظان في المعنى واتحدا في المبنى جزئياً أو كلياً كان جناساً[4]، أما الترصيع فأن (تكون الألفاظ متساوية البناء، متفقة الانتهاء، سليمة من عيب الاشتباه، وشين التعسف والاستكراه، يتوخى في كل جزئين

[1] روز غريب: النقد الجمالي، ص ٢٣ – ٢٤.

[2] عز الدين علي السيد: التكرير بين المثير والتأثير، دار الطباعة المحمدية بالأزهر، القاهرة، ط١، ١٩٧٨، ص ٢٤٥.

[3] المرجع السابق: ص ٢٤٩.

[4] المرجع السابق: ص ٢١٤.

منها متواليين أن يكون لهما جزآن متقابلان، يوافقانهما في الوزن ويتفقان في مقاطع السجع...)[1].

ومن الأشكال التي يولد تموضع العناصر وفقها حركةً إيقاعية: التوازن وهو يتجلى من خلال تعادل العناصر وترتيبها (بحيث يكمل كل منهما الآخر أو يعوضه)[2]، فإذا كانت العناصر متشابهة سمي (تماثلاً)، وفيه تترتب العناصر المتشابهة على جانبي محور مركزي في وضع متناظر، فإذا لم تكن العناصر متشابهة، ووُضعت على جانبي المحور على نحو يكون بينهما نوع من الانسجام سمي الوضع عندئذٍ تقابلاً، وفيه يلفت الطابع الخاص بكل عنصر أنظارنا إلى طابع العنصر المقابل له، (ومع ذلك فإن الفوارق بين هذه العناصر تصبح معاً موحدة)[3]، وهذا الوضع سماه هيغل (التناظر)[4]، وسماه حازم القرطاجني (المطابقة)، (فإذا كان حقيقة الطباق مقابلة الشيء بما هو على قدره ومن وفقه سمي المتضادان إذا تقابلا ولاءم أحدهما في الوضع الآخر متطابقين[5].

وكان ابن طباطبا قد سمى التوازن (الاعتدال)، وجعله عياراً للشعر، إذ إن (علّة كل حسن مقبول الاعتدال، كما أن علة كل قبيح منفي الاضطراب)[6].

---

(1) قدامة بن جعفر: جواهر الألفاظ، تحقيق محي الدين عبدالحميد، ط1، مطبعة السعادة، مصر، ١٩٣٢، ص ٣.

(2) جيروم ستولنيتز: النقد الفني، ص ٣٥٢.

(3) المرجع السابق: ص ٣٥٢.

(4) هيغل: فكرة الجمال، ج١ ص ٦٦.

(5) حازم القرطاجني: المنهاج، ص ٤٨.

(6) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص ٢١.

وقد تتساوى الأجزاء وتتوازن العناصر، لكنها لاتتوازى، فلا يكون كل جزء في الوحدة موازياً مايساويه، ويوازنه، وهنا يكون التوازن غير تام، وحتى يكـون التـوازن تاماً لابد من النظام الذي يجعل كل جزء من اجزاء الوحدة موازياً، الجزء المسـاوي لـه والمتوازن معه[١] .

ويتحقق التوازن في كامل العمل الفني حين تتلاحم الأجزاء والعناصر ولكن مع محافظتها على خواصها الأصلية التي تشارك في تشكيل الطابع الهندسي للإيقاع الكلي، وفق توزيع متناسق منظم، وقد ظهر هذا الاتجـاه في تراثنـا البلاغـي القديـم، في إلحـاح النقد على مبدأ التناسب بين معطيات الشكل والمضمون، فلا (يكون الكـلام يسـتحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، فلا يكـون لفظـه إلى سمعـك اسـبق من معناه إلى قلبك)[٢] ، فمن (حق المعنى ان يكون الاسم لـه طبقـاً، وتلـك الحـال لـه وفقاً، ويكون الاسم له لافاضلاً ولا مفضولاً،ولا مقصراً ولا مشتركاً ولا مضمناً).[٣]

إن التناسق والتناسب لايتحققان من خلال تقارب بسيط بـين العنـاصر المتماثلـة أو المتشابهة، بل قد تتباعد العناصر وتتباين، عندئذٍ لابـد مـن عمليـة اختيـار وتنسـيق، فيستبعد كل ماينافي الانسجام الإيقاعي، ويكسر وحدته، وهذا قد يولد أحياناً الحاجـة إلى الترتيب المتدرج للعنـاصر المختلفـة والمتباينـة، وهـو عمليـة (تتحكـم فيهـا الأجـزاء السابقة في اللاحقة، ويخلق الجميع معاً معنـى كلياً)[٤] ، فـالعنصر عندمـا يدخـل حيز

---

(١) عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية، ص ٢٢٧ – ٢٢٨.

(٢) الجاحظ: البيان والتبيين، ج١ ص ١١٥.

(٣) المرجع السابق: ص ٩٢– ٩٣.

(٤) جيروم ستولنيتز: النقد الفني، ص ٣٥٢.

الإطار الفني، فإنه يحمل إلى جانب الصفات الغريبة على جو اللحظة الشعرية، صفات تدفع بالمبدع ليختاره من بين كثير من العناصر الأخرى، وعبر هذه الصفات القريبة تنمو شبكة العلاقات التي تربطه بسياق المسار الإيقاعي لحركة العناصر فيرتبط بالسابق واللاحق على نحو يجعله جزءاً لاغنى عنه في البنية المتطورة للسياق الإيقاعي، وهنا تضعف فاعلية الصفات الغريبة بتأثير الوحدة الإيقاعية المتكاملة للعمل الفني، فالتلاؤم والانسجام والتناسق لاتتحقق إلا حين تذوب كل التعارضات بين العناصر المتباينة، وتتوحد في صورة متكاملة تنتفي منها كل العناصر الشاذة، ويتحقق فيها الائتلاف وتوافق الأجزاء[1] .

---

[1] روز غريب: النقد الجمالي، ص ٢٣.

الأساس الفنـــي

تبقى ترنيمات الحياة وإيقاعاتها الجمالية غائمة مبهمة حتى يتهيأ لهـا قلـب واعٍ، وإحساس مرهف يستجلي كوامن الجمال فيها، ويتمثل اسرار حركتها فيخرجهـا مـن سياقها الطبيعي ليسكبها في قالب فني يجسدها، ويبرز جمالياتها، بعد أن يضفـي عليهـا من فيض المشاعر والأحاسيس الإنسانية مايجعلها مصدراً ثراً للإيحاء والإشعاع الفني[1].

وعلى ذلك فإن المضمون الإنساني والتجارب والأفكـار والمشـاعر هـي عنـاصر مجردة يمكن أن تكون مادة للعلـم، ولكنهـا وحدهـا لايمكـن أن تشـكل فنـاً، وكذلـك الأشكال والأساليب الأدبية المجردة يمكن أن تتحدث عنها بعضُ العلوم كعلم البلاغــة، ولكنها لايمكن أن تكون فنــاً، فـالفن قـائم علـى النسبة الإيقاعيـة بـين الجـانبين فهمـا وجهان لعملة واحدة[2]، وعن هذه اللوحة ينتج نوع مـن الحركـة و (وتَحوُّلُ الواقعـة إلى حركة ذات إيقاع هو - عند طاغور- كـلُّ شيءٍ في الفـن)[3]، (فالعـالم حركـة، وخلال كل تغيراته هناك إيقاع مستمر، وعندما يوافق إيقاع نفوسنا إيقاعَ الأشـياء في الكون تكتسب الأشياء حقيقتها - جمالها)[4]، (إن القوة الخالقة في يـد الفنـان... هـي قوة الإيقاع، أي قوة الحركة التي يسيطر عليها الانسجام، وفي الإيقاع الكـامل يصبـح الشكل الفني مثل النجوم التي لاتكون ساكنة أبداً مع مـايبدو مـن سـكونها، فـالصورة العظيمة تتكلم دائماً، أما الخبر في صحيفة حتى ولو كان خبراً عـن فاجعـة فإنـه يولـد

---

(1) شكري محمد عياد: بين الفلسفة والنقد،منشورات أصدقاء الكتاب، ١٩٩٠،ص ٦٢ - ٦٣.

(2) كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، ص ٦٣.

(3) شكري محمد عياد: بين الفلسفة والنقد، ص ٦٤.

(4) المرجع السابق: ص ٦٤.

ميتاً، وقد تبدو بعض الأخبار عادية في ركن مختفٍ من صحيفة، فإذا أعطيتها الإيقاع المناسب أضاءت أبداً وهذا هو الفن)[1].

ومن هنا يمكننا القول إن الأشكال البلاغية الإيقاعية المجردة لاتأخذ طابعها الفني إلا إذا اقترنت بمضمون يحمل إيحاءات وجدانية تبعث فيها إشعاع الحياة، فكما أن الشكل المجرد وحده جاف وفارغ فإن المضمون الوجداني إذا لم يُتح له شكل جميل وإيقاع منسجم يبقى منغلقاً على ذاته، ولا يسمى فناً، بل إن العلاقات السياقية حين تبتعد عن حرارة الوجدان فإنها تتحول إلى ظل عقلي باهت إذ (إن الربط بين الأجزاء الباردة وفق قانون تداعي المعاني، هو في الحقيقة ربط عقلي مجرد من العاطفة، وهذا الربط الذي يتولد عن العقلي أو المنطق وحدهما هو ربط لايحقق الشروط الأساسية للعمل الفني، بل ويتنافى أصلاً مع حقيقته وطبيعته)[2] .

ومن هنا قامت نظرة طاغور إلى الفن على ركيزتين، أولهما: الشخصية المبدعة، وثانيهما: الإيقاع، أو كما سماه (التكتيك)[3]، فالإبداع الشعري إنما يقوم على جملة من الإيقاعات النفسية المتمثلة في الانفعالات العاطفية والمتجسدة في تنظيم العناصر السمعية والبصرية والمعنوية والإيحائية في القصيدة تنظيماً علائقياً معيناً، على نحو تتجاوب جميع تلك العناصر تاركة وراءها هذا الشعور بالمتعة الفنية.

فإذا أُفرغ الإيقاع من محتواه الوجداني الموحِد للموقف الشعري أصبح مجرد علاقات هندسية جافة، وفقد روحه وحيويته، وغدا شكلاً ثقيلاً على النفس، طاغياً

---

(1) المرجع السابق: ص ٦٥.

(2) محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٩، ص ٧٥.

(3) شكري محمد عياد: بين الفلسفة والنقد، ص ٦٨.

على الحواس، مقيداً لأفق الرؤيا الفنية، عندئذٍ يفقد التواصل مع المتلقي، الذي يفقد بدوره الإحساس بوحدة الإيقاع وتماسكه وبالتالي يفقد إحساسه بوحدة التجربة الشعورية، ويحكم على العمل الشعري بأنه فقد صفة الفن.

لاريب أن العمل الشعري حركة حيوية تقوم على الامتداد والتوسع والنظام الإيقاعي، لكن عالم المتلقي حياة مختلفة وخبرات ثقافية وفنية، لها تكوينها الخاص، والفن حتى تكتمل جوانبه، لابد أن يأخذ بعين الاعتبار فاعلية المتلقي في تكوين فنية العمل الإبداعي المتمثلة في توليد حالة من التأمل الفني الخالق لواقع جديدٍ، يوفر تطلعات النفس نحو الانسجام والتلاؤم، (فالفن- كما يرى" آلان": حركة منتظمة أو هوى مقيد)[1]، ولما كانت عملية التواصل بين الموقف الشعري والمتلقي، إنما تقوم على التذوق الفني، فإنها تتطلب – إضافة إلى الفهم والإدراك- حدساً يستطيع المتلقي من خلاله أن يستشف الحركة الإيقاعية المتجلية في الأشكال والعلاقات المتداخلة والمتفاعلة مع سياق التجربة الشعرية[2] وهذا لايتم عند التواصل عن طريق اللغة العادية، إذ إنها شكل ذو مضمون عقلي موجه وجهة إشارية قريبة، لاتحمل أية إيحاءات يمكن أن يشف عنها الشكل الظاهري، وبالتالي فهي لاتملك تلك الطاقة الفنية الفعالة التي تتجاوز الشكل والدلالة الظاهرين لتخرج بخلق جديد، وسر هذه الطاقة إنما هو الإيحاء، (فأقل الناس حظاً في هذه الصناعة من اقتصر في اختياره ونفيه، وفي استجادته واستسقاطه على سلامة الوزن وإقامة الإعراب، وأداء اللغة، ثم كان همه

---

(1) روز غريب: النقد الجمالي، ص ٤٦ – ٤٧.

(2) تيسير شيخ الأرض: الفحص عن أساس الفنون، ص ٣١٦ – ٣١٧.

وبغيته أن يجد لفظاً مروَّقاً، وكلاماً مزوَّقاً قد حُشي تجنيساً وترصيعاً، وشحن مطابقة وبديعاً...)[1].

وهذا ماأشار إليه حازم القرطاجني حين شبه الأقاويل الشعرية في شفافيتها وإشعاعها وإيحاءاتها بالأشربة في آنية الزجاج و (كما أن العين، والنفس تبتهج لاجتلاء مالَه شعاع ولون من الأشربة في الآنية التي تشف عنها كالزجاج والبلور، مالم تبتهج لذلك إذا عرض عليها في آنية الحنتم، وجب أن تكون الأقاويل الشعرية أشد الأقاويل تحريكاً للنفوس)[2].

إن الإيحاء روح الفن وثمرة القدرة الفنية، يقول القاضي الجرجاني: (وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن وتستوفي أوصاف الكمال، وتذهب في الأنفس كل مذهب وتقف من التمام بكل طريق، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن والتئام الخلقة، وتناصف الأجزاء وتقابل الأقسام وهي أحظى بالحلاوة وأدنى إلى القبول وأعلق بالنفس وأسرع ممازجة للقلب، ثم لايتعلم -وإن قاسيت واعتبرت ونظرت وفكرت- لهذه المزية سبباً، ولما خُصَّت به مقتضياً، ولو قيل لك: كيف صارت هذه الصورة وهي مقصورة عن الأولى في الإحكام والصنعة وفي الترتيب والصيغة، وفيما يجمع أوصاف الكمال وينتظم أسباب الاختيار أحلى وأرشف وأحظى وأوقع؟... لكان أقصى مافي وسعك وغاية ماعندك أن تقول: موقعه في القلب ألطف

---

(1) القاضي الجرجاني: الوساطة، ص ٤١٣.

(2) عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية، ص ٣٦٢.

وهو بالطبع أليق)[1] .

فالإيقاع نابع عن حركة المعاني الكامنة في النفس والمتفاعلة مع الحركة التعبيرية، فتكسبها نمواً حياً يسري من خلال نظام العلاقات اللغوية السياقية، والعلاقات الدلالية والإيحائية، (فكل معنى يحتاج إلى الحركة التي تلائمه وليس كل ارتباط بين الألفاظ يصنع شعراً يحقق كل الإمكانيات الشعرية ما لم يكن إيقاعياً)[2].

هذه الحركة الإيقاعية بما تحمله من إيحاءات قادرة على تشكيل -بل خلق- مايستحيل وجوده في الواقع، فما لايقبله العقل في الواقع تقبله الحواس في الفن، وذلك بفضل التناغم المتحاوب لحركة الإيقاع وما ينجم عنه من إيحاء يعمل عمل السحر في (تأليف المتباينين حتى يختصر لك بُعد مابين المشرق والمغرب، ويجمع مابين المشئِم والمعرِق، وهو يريك للمعاني الممثلة بالأوهام شبهاً في الأشخاص الماثلة، والأشباح القائمة، وينطق لك الأخرس ويعطيك البيان من الأعجم، ويريك الحياة في الجماد ويريك التئام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين)[3]، بل إنه (يصنع من المادة الخسيسة بدعاً تغلو في القيمة وتعلو، ويفعل من قلب الجواهر وتبديل الطبائع ماترى به الكيمياء وقد صحت، ودعوى الأكسير وقد وضحت، إلا أنها روحانية تتلبس الأوهام والأفهام دون الأجسام والأجرام)[4].

---

(1) القاضي الجرجاني: الوساطة، ص ٤١٢.

(2) عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية، ص ٣٦٢.

(3) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ١١٨.

(4) المرجع السابق: ص ٣١٨.

كل ذلك يتم في سياق الحس الإيقاعي للشاعرالذي يسعى إلىخلق عالم جديدمن خلال فعالية الأشكال الإيقاعية وتناسب المسموعات والمفهومات تناسباً محكماً، فإذا انعدم الإيقاع فيها نتيجة لتشتت العلاقات، تولد النشاز وانعدم التلاؤم وزالت صفة الفن وطغى الجانب العقلي وانفصل الشكل عن المضمون، عندئذٍ يلجأ الشاعر إلى الإكثار من المظاهر البديعية دون مراعاة لتناسقها، بعيداً عن انفعالات النفس ونشاط الوجدان، وعندئذٍ يفقد الشعر الحيوية والفن لأن الأقاويل الشعرية هي التي تكون (أشد تحريكاً للنفوس من غيرها فلشدة مناسبة الأقاويل الشعرية للأغراض الإنسانية كانت أشد تحريكاً للنفوس وأعظم أثراً فيها)[1] .

ومع أن التكرار قد يؤدي أحياناً إلى تراكم الصيغ المكررة، مما يولد إيقاعاً رتيباً يضيق أفق الحركة، ويحد من امتدادها، فإن فاعليته في فهم أبعاد التجربة الشعرية، وجذب الأنظار إلى العنصر المكرر كجزء فعال في حركة النص أمرٌ لايمكن التغاضي عنه، ولا سيما أنه يخلق نوعاً من التوقع الذي يولد المتعة بما يُدرك، بعد فترة من الانتظار، وبذلك يستقطب التكرار وعي المتلقي الذي يشكل جزءاً هاماً من عملية التذوق الفني[2] .

وتزداد فاعلية التكرار حين يتجاوز الحركة الدورية البسيطة التي تعتمد على عنصر واحد إلى حركة غنية بالعناصر والعلاقات المتنوعة حيث يتخذ التكرار من

---

[1] حازم القرطاجني: المنهاج، ص ١٢٠ – ١٢١.

[2] جيروزم ستولنيتز: النقد الفني، ص ٩٨ – ٩٩ .

خلالها أشكالاً متعـددة حتـى إن تكـرار العنصـر البسـيط قـد يكـون مختلفـاً في دلالتـه وإيحاءاته بحسب السياق الوارد فيه.

إن التكرار عملية أساسية في آلية عمل المخ والذاكرة، (فنحن إذ نتذكر ماحدث من قبل نستطيع أن نتعرَّف على التكرار في مجالات متعددة للعمل، ولو لم نفعـل ذلـك لبدا كل شيء جديداً تماماً بلا رابطة تجمع بين أجزائه، وعندئـذٍ يكـون انتباهنـا حـائراً مشتتاً)[1]، وعلى هذا فإن التكرار (يساعد الوعي على توحيد تجربتنا والربط بينهـا)[2] وذلك حين يولد نوعاً من التوقع مقترناً برغبـة في تلقـي الحركـة كمـا وردت في المـرة السابقة، مما يخلق إحساساً بالإلحاح والترقب، وعندما يتحقق مايتوقعه المتلقي تكتسـب التجربة مزيداً من الحرارة والمتعـة[3]، بـل إن التكـرار يسـاعد علـى الإمسـاك بـالفكرة المسيطرة على وجدان الشاعر ويكشف عـن الحالـة الشـعورية الطاغيـة علـى مضمـون النص وينبه إلى أبرز الخصائص اللغوية التي يتميز بها أسلوبه الفني.

ومع ذلك فإن الكثافة في استخدام ظاهرة التكرار تؤدي إلى توليد الرتابة المملـة، مما يوحي بفقر المخزون الانفعالي عن الشاعر أو بأن الشحنة العاطفية قد استُنفذت، أو خضعت لسيطرة العقل الذي يدفع بالأسلوب نحو الإسراف في استخدام الحيل البلاغية مما يوقع في مستنقع التكلف والصنعة.

وبذلك يفقد العمل الشعري حيويته وتضيق حركـة الإيقـاع لتنحصـر في شـكل دوري بسيط، وهنا يصبح التنويع ضرورياً لأن (النفوس تسأم من التمادي علـى حـال

---

(1) جيروزم ستولنيتز: النقد الفني، ص ١٠٠.

(2) المرجع السابق : ص ١٠٠.

(3) المرجع السابق: ص ٣٥٠.

واحدة وتؤثر الانتقال من حال إلى حال، ووجدوها تستريح إلى استئناف الأمر بعد الأمر واستجداد الشيء بعد الشيء، ووجدوها تنفرمن الشيء الذي لم يتناه في الكثرة، إذا أُخِذ مأخذاً واحداً ساذجاً، و لم يتخيل فيما يستجد نشاط النفس لقبوله بتنويعة والافتتان في أنحاء الاعتداد به...)[1] .

إلا أن التنويع يحتاج من الشاعرإلى (المناسبة بين المتباعدين وأن يغطي بحسن تأليفه ووضعه على ماBينهما من التباين بعض التغطية)[2]،على أن تتناغم العناصر وتتآلف وفق تناسب إيقاعي يذيب الفوارق ويوجد التلاؤم (فكلّما وردتْ أنواع الشيء وضروبه مترتبة على نظام متشاكل وتأليف متناسق كان ذلك أدعى لتعجب النفس وإيلاعها بالاستماع من الشيء ووقع منها الموقع الذي ترتاح له)[3]، (وإنما يحسن الكلام بالمراوحة بين بعض فنونه وبعض، والافتنان في مذاهبه وطرقه، فيزداد حب النفس لما يرد عليها)[4].

وفي سبيل تنويع الحركة الإيقاعية يلجأ الشاعر أحياناً إلى تحقيق النسب الفائقة[5] من مطابقة وتناظر، فذلك (من أحسن مايقع في الشعر فإن للنفوس في تقارن المتماثلات وتشافعها، والمتشابهات والمتضادات وما جرى مجراها تحريكاً وإيلاعاً بالانفعال إلى مقتضى الكلام، لأن تناصر الحسن في المستحسنين المتماثلين والمتشابهين

---

(1) حازم القرطاجني : المنهاج، ص ٢٩٦، وانظر صفحة ٢٤٥.

(2) المرجع السابق: ص ٣١.

(3) المرجع السابق : ص ٢٤٥.

(4) المرجع السابق: ص ٣٠٢.

(5) المرجع السابق: ص ٤٤.

أمكن من النفس موقعاً من سنوح ذلك لها في شـيء واحـد، وكذلـك حـال القبـح... فلذلك كان موقع المعاني المتقابلات من النفس عجيباً)[1].

وتكمن جماليات المقابلة في خلق نوع من المفاجأة أو الغرابة أو كسر العادة، بأن ياتي الشاعر بحركة مغايرة ينتقل فيها من موقف إلى موقف آخر مضاد، مما يخلق نوعـاً من التوتر والنشاط فتنبثق عن ذلك دلالات واسعة، ويفتح آفاق الإيحاء والخيال، وهذا مرتبط بقدرة المقابلة على تعميق الإحساس وتوسيع الرؤيا لكنه لاينفـي أن تـرد بعـض المتقابلات الشكلية والبسيطة ذات البعد الواحد والموجه، وذلـك عندمـا تطغـى النزعـة العقلية وتسيطر روح الصنعة والتكلف.

وبذلك نستطيع القول إن الظواهر البلاغية بما تمتاز به من نظـام إيقـاعي شـكلي ودلالي تساهم في حركة السياق الشعري، إذ تتوافق حركتها مع غاية العمـل الشـعري المرتبطـة أصـلاً بـالنفس الإنسـانية وانفعالاتهـا ومواجدهـا، (فالأقـاويل الشـعرية أشـد الأقاويل تحريكاً للنفوس لأنها أشد إفصاحاً عما به علقة الأغراض الإنسـانية، إذ كـان المقصود بها الدلالة على أعراض الشيء ولواحقه التي لـلآداب بهـا علقـة)[2] وهـذا في ذاته حري بأن ينفي عن الظواهـر البلاغيـة صفـة الثبـات والمنطقيـة، ويهبهـا حركتهـا الإيقاعية التي هي من أخص صفات الفن الجميل.

---

[1] حازم القرطاجني: المنهاج، ص ٤٤ – ٤٥.

[2] المرجع السابق: ص ١١٨.

الفصل الثالث

إيقـــاع علم المعاني

تمهيد : الإيقاع الصوتي

إيقاع علم المعاني في نموذجين من شعر بشار بن برد

إيقاع علم المعاني في نموذجين من شعر أبي نواس

إيقاع علم المعاني في نموذج من شعر مسلم بن الوليد

إيقاع علم المعاني في نموذج من شعر أبي تمام

إيقاع علم المعاني في العصر العباسي الأول

١ً- إيقاع الخبر والإنشاء

٢ً- إيقاع الحذف

٣ً- إيقاع الفصل والوصل

٤ً- إيقاع التقديم والتأخير

٥ً- إيقاع التعريف والتنكير

تمهيد

الإيقاع الصوتي

يشكل الإيقاع الصوتي جزءاً هاماً من بنية الإيقاع العام للقصيدة، فالحروف والأصوات هي الوحدات الأساسية لمادة الفن الشعري، ومن انتظامها داخل الكلمات والتراكيب بنسب وأبعاد متناسبة ومنسجمة مع مشاعر النفس وأحاسيسها يتشكل العمل الفني.

وقد عرفت اللغة العربية الانسجام الإيقاعي في تركيب أصواتها، إذ أن هناك بعض القواعد يراعيها المتكلم عند النطق، ففي الفصحى مثلاً لايستساغ الابتداء بساكن، أو الوقوف على متحرك، كما يثقل التقاء الساكنين أو توالي أكثرمن ثلاثة متحركات بحركة واحدة.

ولما كانت اللغة- قبل عهد التدوين- سماعية غير مكتوبة، تعتمد على الإلقاء والإنشاد، فإن الإيقاع الصوتي قام بدور هام في تحديد جودة الشعر، (فمما يزيد في حسن الشعر ويمكن له حلاوةً في الصدر حسن الإنشاد، وحلاوة النغمة، وأن يكون قد عمد إلى معاني شعره فجعلها فيما يشاكلها من اللفظ)[1]، بل إن النظر إلى الشعر كان قائماً على معيار التأثير المطرب، وقد (بنيت الشعرية على جمالية الإسماع

---

[1] قدامة بن جعفر: نقد النثر، تحقيق عبدالحميد العبادي، دار الكتب المصرية، ١٩٣٣، ص ٨٠، وهو الكتاب المسمى: البرهان في وجوه البيان لمؤلفه اسحاق بن وهب المنسوب خطأ إلى قدامة.

والإطراب التي حولها الاستخدام السياسي الخاص، والإيديولوجي العام إلى نوع من جمالية الإيصال الإعلامي، بحيث يكون الشعر فناً قولياً، يؤثر بطريقته الخاصة في نفوس الناس...)[1].

وكان هذا من أهم أسباب الاهتمام بدراسة الأصوات وصفاتها، وتبدلاتها في السياق اللغوي، إذ نبه الدارسون على أهمية التآلف الصوتي وجعلوه أساساً لفصاحة الكلمة، فانسجام الحروف وتآلف مخارجها شرطان لتحقيق سهولة النطق وعذوبته، وسلاسة اللفظ وجزالته وفخامته [2]، ومن هنا جاءت دعوة الرماني إلى مراعاة التلاؤم وهو (تعديل الحروف في التأليف... وكلما كان أعدل كان أشد تلاؤماً، وأما التنافر فالسبب فيه ماذكره الخليل من البعد الشديد أو القرب الشديد، وذلك أنه إذا بَعُد البعد الشديد كان بمنزلة الطفر، وإذا قرب القرب الشديد كان بمنزلة مشي المقيد، لأنه بمنزلة رفع اللسان ورده إلى مكانه، وكلاهما صعب على اللسان، والسهولة من ذلك في الاعتدال)[3]، يقول الجاحظ: (وإن حاجة المنطق إلى الحلاوة والطلاوة كحاجته إلى الجزالة والفخامة)[4]، على أن يكون اللفظ (سليماً من التكلف بعيداً من الصنعة، بريئاً من التعقد)[5] ، ولا يكون ذلك إلا وفق مبدأ تلاؤم الحروف والألفاظ على نحو يجعلنا نراها عند النطق (متفقة ملساً، ولينة المعاطف، سهلةً... ورطبة مؤاتية، سلسلة النظام،

---

(1) تامر سلوم: أسرار الإيقاع في الشعر العربي، ط١، دار المرساة للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ١٩٩٤، ١٨٤.

(2) الجاحظ : البيان والتبيين، ج١ ص ٦٧.

(3) الرماني: النكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص ٨٧ – ٨٨.

(4) الجاحظ : البيان والتبيين، ج١ ص ١٤.

(5) المرجع السابق: ج١ ص ١٠٦.

خفيفة على اللسان، حتى كأن البيت باسره كلمة واحدة وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد)[1].

هذا الانسجام الإيقاعي، والتجانس الصوتي يكشف عن أهمية دور الحركة الصوتية في تشكيل إيقاع النص، إذ يجب أن تحقق شروطُ تآلف الأصوات وحدةَ النص الشعري وتجعله كلاً متماسكاً متعادلاً، موزون الشمائل[2]، خالياً من التنافر والنشاز[3]، (وأجود الشعر مارأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أُفرغ إفراغاً واحداً، وسُبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان)[4].

هذا التشبيه الطريف أظهر النظرة الدقيقة عند الجاحظ، وكشف عن إحساسه العميق بتلك السمات الجمالية للإيقاع الصوتي، معوِّضاً بذلك فقر الدرس اللغوي آنذاك إلى التعليل العلمي والفني.

لكن عبدالقاهر الجرجاني وجد أن مزايا اللفظ ليست مما يؤكد أمر الإعجاز، ولا تشكل أساساً للاستحسان، لكنه مع ذلك لايأبى أن (تكون مذاقة الحروف وسلامتها من مايثقل على اللسان داخلاً فيما يوجب الفضيلة، وأن تكون مما يؤكد أمر الإعجاز وإنما الذي ننكره ونفيِّل رأي من يذهب إليه أن يجعله معجزاً وحده ويجعله الأصل والعمدة)[5]، ويحتج على ذلك بأن (نظم الحروف هو تواليها في النطق فقط، وليس

---

[1] الجاحظ: البيان والتبيين ، ج١ ص ٦٧.

[2] المرجع السابق: ص ج١ ص ٨٩.

[3] المرجع السابق: ص ج١ ص ٦٦

[4] المرجع السابق: ص ج١ ص ٦٧.

[5] عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٣٥٢.

نظمها بمقتضى عن معنى، ولا الناظم لها بمقتفٍ في ذلك رسماً من العقل، اقتضى أن يتحرى في نظمه لها ماتحراه، فلو أن واضع اللغة كان قد قال: ربض، مكان ضرب، لما كان في ذلك مايؤدي إلى فساد)[1].

هذا الإصرار على العلاقة الحميمة بين اللفظ والمعنى عند عبدالقاهر الجرجاني يذكرنا بموقف ريتشاردز الذي يرى أن (العلاقات بين الإيقاع والمعنى- في أشكاله المتعددة- هي التي تعني دارس الشعر، لاخصائص الإيقاعات المتحدث عنها من هذا الاعتبار أو ذاك)[2] .

إذن فبناء الأصوات في الكلمة له ارتباط وثيق مع ظلال المعاني في أنفسها، ومع إشعاع المشاعر الوجدانية المنبثقة عن التجربة الشعرية، ومن التقاء هذين المنبعين تغنى اللغة وتتكاثف دلالاتها، ويصبح للصوت دلالة إيحائية، وصدى جمالي في النفس، بل إن (أسمى مايصل إليه فن الأدب هو أن يجعل الإيحاء اللفظي من القوة والسيطرة، وبُعد المدى والحيوية والدقة بمكان عظيم... وقوة الإيحاء هذه هي التي تضيف شيئاً آخر إلى المدلول العادي للألفاظ)[3] .

ومع ذلك فقد ظل البلاغيون والنقاد بعيدين عن تذوق البناء الصوتي، وعلاقته بتشكيلات الشعر الإيقاعية، او نشاط المعنى، فعلى الرغم من أن الناقد القديم قد (تعمق نظام العبارة، وعلل لكل ماوقف عنده من شؤون التركيب الصوتي، فإنه لم يلتفت إلى فاعلية المكون الصوتي، وارتباطه ببناء الكلمة وأثر ذلك في جماليات الشعر،

---

[1] المرجع السابق: ص ٤٢.

[2] شكري عياد: موسيقا الشعر العربي، ص ١٣٧.

[3] لاسل آبر كرومبي : قواعد النقد الأدبي، ص ٣٨.

ورجع باستمرار إلى أبعاد المعنى السابقة على التركيب الصوتي، والشغف بمظاهره القريبة ودلالاته الموجهة)[1] .

وقد لاحظ الدارسون أن أكثر الأصوات تأثيراً في المسار الإيقاعي حروف المد واللين، التي تمتاز بخصائص موسيقية تجعلها أقدر على إحداث تأثيرات نفسية أشبه بالتأثير الذي يحدثه اللحن الموسيقي، ووصف (لانس) هذا التأثير بأنه نوع من الشوق[2]، وتبدو فاعلية حروف المد واللين فيما تحدثه من تنوع في الإيقاع بين الانخفاض والارتفاع ينجم عن طولها المقطعي المنساب مع هواء الزفير، مما يبطئ حركة الإيقاع، ويهدئ من توتره دون أن تؤثر تلك الأصوات على صفات الأصوات الساكنة السابقة لها أو اللاحقة، فهي تحافظ على العلاقات الطبيعية بين الأصوات الساكنة، فنحس بوجودها دون أن تقف عائقاً بينها، ومن هنا كان لها دورها في منح الإيقاع صفات هارمونية مميزة، شديدة التأثير في تلوينه، وإعطائه خصوصيته، إذ إن كل (حرف من حروف اللين تظهر له نغمة واضحة في النطق والإنشاد)[3] .

والوضوح السمعي هو الصفة الطبيعية التي يبنى على أساسها التفريق بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين[4]، إلا أن القيمة الجمالية لأصوات المد واللين تتحدد بأشياء كثيرة: (منها النغمة المميزة لكل صوت من هذه الأصوات وغنى الصوت

---

(1) تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ط1، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٨٣، ص ٣٧.

(2) شكري محمد عياد: موسيقا الشعر العربي، ص ١١٠.

(3) المرجع السابق: ص ١١٠ - ١١١.

(4) ابراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، دار الطباعة الحديثة، ط٥، ١٩٧٩، ص ٢٦.

بالنغمات الثانوية وهو مايسميه الموسيقيون (Timbre) ، والإحساس الحركي المصاحب للنطق بالصوت)[1].

وأصوات اللين لاتبقى على حالها عند تجاورها مع الأصوات الساكنة إذ تتغير إذا تغير الساكن قبلها[2]، وعند حدود العبارة أو في نهاية البيت الشعري يكون للوقف عليها أثر موسيقي كبير، إذ تعمل أصوات المد واللين على تخفيف حدة المقاطع الإيقاعية الناجمة عن تتابع الأصوات الساكنة، وتمنحها صدًى موسيقياً يؤثر على إيقاعية الصوت الساكن، ويفتح أمامه مدًى أوسع، مما يساعد في إبرازه ووضوحه في السمع، فالامتداد عند نهاية العبارة أو الشطر الشعري يسمح للشاعر بمد الصوت، وترجيع التنغيم وتطريبه، الأمر الذي لايحدث مع انتهاء المقاطع بحرف ساكن، وتنحصر وظيفة الإيقاع هنا في تأكيد الجرس الموسيقي للحرف الساكن[3]، ويعمل الحرف الساكن بدوره على تلوين صوت اللين الذي يليه[4]، فإذا انفرد الصوت الساكن عند الوقف في نهاية العبارة أو البيت الشعري وضحتْ حدة الضربات الإيقاعية وتسارعت نهاياتها، مما يعطي الوقفة وضوحاً إيقاعياً، وتنوّعُ المدى الصوتي عند الوقفة، يمنحها دلالات وإيحاءات يحددها تموضع الأصوات والشدات، وتتابعها في سياق العبارة، ومن هنا يمكن القول إن الوقف على أصوات اللين يمنح السياق

---

(1) شكري محمد عياد: موسيقا الشعر العربي، ص ١١٢ – ١١٣.

(2) المرجع السابق: ص ١١٥.

(3) ممدوح عبدالرحمن: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ١٩٩٤، ص ١٠٤.

(4) شكري محمد عياد: موسيقا الشعر العربي، ص ١١٦.

الإيقاعي تأثيراً هارمونياً موسيقياً، بينما الوقوف على الساكن يبرز حدة التوتر الإيقاعي[1] .

أما الحروف الساكنة فإن ترددها في ثنايا النص الشعري يساهم مساهمة كبيرة في تشكيل الوحدات الإيقاعية، وتغذية الحركة الصوتية، ويلقي على الإيقاع إيحاءات الصفات الذاتية للصوت الغالب على الكلمات، مثلاً إذا كان الصوت من حروف الصفير أصبح الإيقاع شديداً جداً[2]، ومن تفاعل التأثيرات الناجمة عن الأصوات الساكنة واللينة وتفاعل حركتهما يتولد إيقاع النص، فالشاعر (الماهر المتمرس، يستطيع أن يضيف إلى موسيقية قصيدته مايمكن ان نسميه الإيقاع الباطن، الذي نحسه ولا نراه، ندركه ولا نستطيع أن نقبض عليه، ويكمن في تعادل النغم عن طريق مدات الحروف حيناً، وعن طريق تكرارها حيناً، وعن طريق استعمال حروف مهموسة أو مجهورة تتساوى مع الإطار الموسيقي العام للقصيدة[3]، على أن يكون ذلك نابعاً من حركة (النفس في انفعالها الجياش، وتعانق الفكرة الشاعرية مع رنين القيثارة الموسيقية للقصيدة، وإلا تحولت الإيقاعات الداخلية إلى نوع من الجلبة الصوتية سرعان ماينطفئ بريقها، ويخمد صداها)[4].

---

(1) نعيم اليافي: قواعد تشكل النغم في موسيقا القرآن، مجلة التراث العربي، العددان ١٥ - ١٦، ١٩٨٤، ص ١٤٩ - ١٥٠.

(2) ابراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص ٧٤.

(3) رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف بالاسكندرية، ب.ت، ص ١٤.

(4) المرجع السابق: ص ١٤.

إيقاع علم المعاني في نموذجين
من شعر بشار بن برد

في الشعر يحتاج الأديب - أكثر من غيره - إلى استغلال طاقات اللغة ليتغلب على قيود الوزن والقافية، وكي يحقق التلاؤم والانسجام يخرج بتراكيبه عن مألوف الاستعمال في بناء العلاقات اللغوية، ويبني علاقات جديدة تحقق لفنه التميز والخصوصية.

ومن هنا كان سعي القدماء وراء مبدأ المطابقة بين الحال ومقتضى الحال، مما تسمح به جوازات اللغة، هذه المطابقة تشي بوجود حركة لغوية داخل النص الفني تحقق التلاؤم والانسجام بين المواقف الوجدانية وما يقتضيه الحال عن طريق تنويع الأداء بطرق شتى، كالتقديم والتأخير، والحذف، والذكر، والتعريف، والتنكير، والفصل والوصل، والخبر، والإنشاء، والقصر والحصر، فعندما تدخل اللغة في إطار النظام الوزني للشعر تخضع في تشكلها لإيقاع الانفعال الوجداني للشاعر، ولخفقات قلبه، وآفاق رؤيته من جهة، كما تخضع كذلك لمتطلبات الوزن والقافية من جهة أخرى، وتتكشف في نفسه آفاق كلٍّ منهما ويتلاقيان، فيكون هناك نوع من التجاذب والصراع يؤدي في النهاية إلى تفاعلهما وخروجهما إلى الوجود في إيقاع ذي مذاق جديد ينبثق عن اختيار الكلمات، ومن ثم تفاعلها في علاقات تركيبية خاصة، تخضع لكلا المؤثرين السابقين.

وإذا كان الشعر في العصر العباسي الأول قد خضع لمؤثرات الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية بتناقضاتها الواسعة، وتمثل ذلك في قصائد المدح والهجاء والرثاء... فإن هذه المؤثرات ليست العامل الوحيد في توجيه الأدب والفن، فقد ازداد الاقتراب من دائرة الشعور بالذات، ومشاكلها وصراعها مع الحياة، فظهرت النزعة الذاتية ولا سيما في قصائد الغزل، واللهو، والمجون[1]، وقد برز التمايز بين الاتجاهين في التوجه الإيقاعي للشعر، ولا سيما الإيقاع البلاغي، وهذا ماسنلمسه من خلال وقفتنا مع نموذجين من شعر النسيب عند بشار بن برد، الأول منها جاء ضمن إطار الوقفة الطللية كمقدمة لقصيدة مدحية، والثاني غزل صرف باحت به مكنونات نفس الشاعر.

---

[1] محمد زكي العشماوي: موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي، دار النهضة العربية، القاهرة. ص ٩.

إيقاع علم المعاني عند بشار

قال بشار بن برد في مدح سليمان بن داود الهاشمي[1]:

تأبـدتْ بُرقـةُ الرَّوْحـاءِ فاللَّبَـبُ
فالُمحْدثـاتُ بحوضى، أهلُها ذهبوا

فأصبحـتْ رَوْضةُ الُمكّاءِ خاليـةً
فماخِرُ الفَـرْعِ فالغرّافُ فالكُثُبُ

فأجْرُعُ الضَوْعِ، لاتُرعَى مسارحُهُ
كلُّ المنازلِ مبثوثٌ بها الكـأبُ

كأنها بعدما جـرَّ العفـاءُ بهـا
ذيلاً من الصيفِ لم تُمدَدْ له طُنُبُ

كانتْ معايا من الأحبابِ فانقلبتْ
عن عهدها بهمُ الأيامُ، فانقلبـوا

تبدأ القصيدة بوقفة مع أطلال المحبوبة، حيث يرتفـع إيقـاع الزمـن بتواليـه المتتـابع على مر الأيام، فنكاد نسمع وقع خطاه في تلك المنازل، تاركـاً وراءه العفـاء والخـلاء، فإذا صداه يتردد مع تتابع الأصوات والتراكيب، وتـتراءى حركتـه في إيقـاع متسلسـل متلائم، مع تكرار (الفاء) العاطفة بما تحمله من إيحاء بالتتابع[2].

---

[1] بشار بن برد: ديوان بشار بن برد، تحقيق وشرح محمد الطاهر بن عاشور، علق عليه، محمد رفعت فتح اللـه ومحمد شوقي أمين، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٠، ج١ ص ٢٢٩.

[2] من معاني (الفاء) الترتيب والتعقيب، انظر: سيبويه: الكتاب، تحقيق عبدالسلام هارون، عالم الكتب، بيروت، ج٤ ص ٢١٧، وانظر: ابن هشام: مغني اللبيب، تحقيق مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، دار الفكر، ط٥، ١٩٧٩، بيروت، ص ٢١٣ – ٢١٤.

فالخلاء الموحش يمتد من برقة الروحاء إلى اللبب فالمحدثات بحوضى، إلى روضة المكاء، فماخر الفرع، فالغراف، فالكثب، حتى يصل إلى أجرع الضرع، هذه الأماكن شكل العطف بينها جملة طويلة، لايسمح البيت الشعري باحتوائها في إطاره كما أن الذوق الشعري يجد في تواليها متعاطفة تكراراً مملاً، لذا وجدنا الشاعر يلجأ إلى تنويع هذا الإيقاع المتكرر بعبارات لاتخرج عن محور المعنى، فجاءت في نهاية البيت الأول بجملة (أهلها ذهبوا) بعد ثلاث متعاطفات، ثم أعطى العطف الجديد وجهاً آخر في البيت الثاني مع احتفاظه بمعنى الخلاء، فقال:(فأصبحت روضة المكاء خالية)، معقباً بثلاث متعاطفات أخرى، شكلت مع ماسبقها من مسميات إيقاعاً خاصاً، أوحى لنا بتوالي العفاء على هذه الأماكن، ليصل بنا أخيراً إلى أجرع الضرع، حيث يأتي بصياغة جديدة لمعنى الخلاء، كنى عنه بعدم الرعي في مسارحه، وهنا نجد أنفسنا عند مستقر الحركة الإيقاعية، حيث يقرر في الشطر الثاني بأن كل هذه المنازل قد خيمت عليها الوحشة والكآبة.

هذه الحركة الإيقاعية ولدت لدينا شعوراً حاداً بمسار الزمن الذي حمل إلى هذه الديار الموت والعفاء، و لم نكن لنستحوذ على هذا الشعور لولا ظاهرة الوصل بالفاء دون غيرها من أدوات العطف في العربية.

وإذا كانت ظاهرة الوصل أساساً في توجيه الإيقاع البلاغي في هذه الوقفة، إلا أن ظواهر تركيبية أخرى ساهم في بنائه، من ذلك نجد تلك الوقفات التي تولدت عما يُعرف في الدرس البلاغي بظاهرة (الفصل).

وتتخذ ظاهرة الفصل في الشعر العربي القديم أشكالاً عدة لتوليد الإيقاع: الأول منهما والأكثر بروزاً الوقف في نهاية الشطر، إذ يفرض النظام الوزني على التراكيب نوعاً من القطع قد يؤدي إلى وقفةٍ تفصل أجزاء الجملة بين شطري البيت الشعري - غالباً - وفي نهايته وبداية البيت التالي - على نحو أقل - والثاني منهما ماعُرف في الدرس القديم باسم (القطع على نية الاستئناف)[1] كالفصل الذي سبق جملة (أهلها ذهبوا)، وكان يمكن للأبيات الثلاثة الأولى أن تكون في النثر جملةً واحدة، لكن الشاعر -حتى لايقع في التضمين الذي عابه القدماء[2] - لجأ إلى الفصل بين المتعاطفات عند نهاية البيت الأول بجملة (أهلها ذهبوا) بعد أن أحدث وقفة سكونية، يسترد معها المنشد أنفاسه قبل أن ينطق بها، هذه الوقفة كان لها إشعاعها الجمالي في إغناء الإيحاءات والمعاني الوجدانية إذ سمحت لمسحة الحزن والتحسر على فراق الأحبة أن تبرز، وذلك حين جنحت بالصوت إلى تغيير إيقاعه ونبراته ليلائم هذه المعاني الجديدة، فالجملة الأولى:

تأبدت : برقةُ الروحاء

فاللببُ

فالمحدثات بحوضى

وهي جملة تتميز بإيقاع سريع متصل، يلائم معاني التعاقب والتتالي المتجلية في معاني حركة (التأبد)، أما الجملة الثانية :

(١) عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ١٦٦.

(٢) السكاكي: مفتاح العلوم، ضبط وتعليق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ١٩٨٣، ص ٥٧٦.

أهلها ذهبوا

فإننا نضطر قبلها أن نتوقف كي نستطيع إبراز الألف المقصورة في كلمة (حوضى) وألف القطع في كلمة (أهلها)، وهذا يضطرنا إلى إطالة الوقفة لننطق بالجملة بعد ذلك بشيء من التباطؤ، بعد الجهد الذي بذلناه في متابعة المتعاطفات الثلاث، هذا التباطؤ صاحبه نغمة كئيبة توحي بحسرة الشاعر وحزنه العميق على رحيل أحبته.

ويتجدد السعي مع بداية البيت الثاني لمتابعة أماكن الديار حيث يبدأ الإيقاع هادئاً في جملة تمتد على مساحة الشطر الأول، نتابع معها صورة عادية للخلاء في روضة المكاء، وقد ساعد على الإيحاء بهذا الهدوء عدمُ تشابك العلاقات التركيبية أو الدلالية وعدم تعقدها، فهي جملة أقرب إلى النثرية، على أننا نعود في الشطر الثاني إلى ملاحقة الأماكن المتتابعة والمتعاطفة بفاء الترتيب والتعقيب، مما ولد من جديد إيقاعاً سريعاً لاهثاً يوازي إيقاع الشطر الأول من البيت السابق، ويتجاوز حدود البيت الثاني إلى بداية البيت الثالث متخطياً وقفةً مع نهاية البيت، لكنها قصيرة إذ سرعان ماتنقلنا الفاء العاطفة إلى آخر مكان للمحبوبة، وقد خلت مراعيه من أية دلالة على وجود الحياة، ليخرج – في الشطر الثاني– بصورة كلية لمنازل الأحبة، فليس فيها سوى الحزن والكآبة، وهنا يبلغ الإيقاع مستقره.

وقد جاءت الجملة في الشطر الأول خبرية، مرتبة ترتيباً عادياً، لم تخرج على مألوف الاستعمال، فساعد ذلك على توليد الإيقاع الهابط نحو مستقر الحركة في الشطر الثاني، فلو قال: (فأجرع الضرع، مسارحُهُ لاتُرعى)، لولد ثلاث جمل متداخلة احتاج معها المنشد إلى وقفتين تعطيان نهاية صاعدة تتطلب وصلاً في الشطر الثاني، في

حين أن التركيب الأول لم يشمل إلا جملتين اثنتين، لم يتخللهمـا سـوى وقفـة واحـدة بين العبارتين، لينتج إيقاعاً هابطاً، يسلمنا بهدوء إلى إيقاع الشطر الثاني.

وفي الشطر الثاني تبدأ الجملة بتقديم (كل) علـى مؤكدهـا (المنـازل) ممـا سـاعد على الإيحاء ببعد هذه المنازل وضآلتها بعد أن أعمل العفاء يده فيها، فكاد يقضي على معالمها، هذا المعنى لم يكن ليبرز لو أنه قال: (المنازل كلُّها مبثوثٌ...)، فذِكْـرُ المنـازل ثم استحضارها مرةً أخرى مع الضمير المتصل بـ (كل) يعطي صورة قريبة وكبيرة لهذه المنازل، ويخفف من حدة الشعور بالعفاء والاندثار الذي يريده الشـاعر، كمـا أن هـذا التقديم وفر جهداً كبيراً في نطق الأصوات والمقاطع، إذ بلـغ عـدد المقـاطع مـع تقديـم المنازل ثمانية مقاطع على النحو التالي:

المنازل كلها = – ب – ب ب – ب –

هذا إضافةً إلى غلبة حركة الرفع على العبارة مما زاد في ثقلهـا، وذلـك لثقـل الضـم في النطق، في حين بلغ عددها مع تقديم (كل) ستة مقاطع على النحو التالي:

كلُّ المنازل = – – ب – بب

ولا ننسى أن إضافة المنازل بعد تقديم (كل) صاحبه حركـة الكسـر الـتي زادت من الإيحاء بالضآلة والبعد، بينما أشاع الضم جواً من التفخيـم والتعظيـم، هـذا إضافـة إلى أن التقديم جعل المقطع الأخير من العبارة متحركـاً ممـا هيـأ للاتصـال مـع الكلمـة التالية بيسر محدثاً إيقاعاً هابطاً نحو مستقر الحركة.

هذا المسار الإيقاعي يجد في مواجهته مساراً إيقاعيـاً آخـر إلا أنـه يبـدو ضعيفـاً في صراعه مع إيقاع الزمن إنه تلك الترنيمة الـتي تظهـر أحيانـاً حاملـةً صـوت الحنـين إلى

الأحبة، ولعل أول مظاهرها جملة القافية في البيت الأول (أهلها ذهبوا)، صحيحٌ أنها جاءت على هذا النحو لتفي بمتطلبات الوزن والقافية لكنها لبَّت حاجة فنية وإيقاعية أكثر أهمية، حين نوَّعت الإيقاع الرتيب الناجم عن العطف المتوالي وذلك حين قدم ذكر الأهل ليستحضرهم مرةً ثانية من خلال الضمير المتصل بالفعل (ذهبوا)، إلا أن إيقاع الزمن يعلو فوق إيقاع الحياة فيغيب ذكرهم على مدى أربعة أبيات ليظهر في البيت الخامس مع تمثل صورة صراعهم مع الأيام، ذلك الصراع المرير الذي جسده التعبير بالجملة الفعلية: (فانقلبوا)، وما تؤديه من دلالة على الحركة والتغيير، يسانده تقديم شبه الجملة (عن عهدها)، (بهم)، مما جعل صورة الأيام تتضاءل بين اثنين من الضمائر العائدة على هؤلاء الأحبة، فلو أنه حافظ على الترتيب المعتاد للجملة فقال: (فانقلبت الأيام عن عهدها بهم) لأعطى الأيام قوةً بمباشرتها لفعلها، إضافةً إلى بروزها في الضمير المتصل (عهدها) بينما أضعف التأخير صورتها وجعلها ملاصقة للفعل المسند إلى الضمير العائد عليهم مما جعلها تتضاءل وتضعف.

هذا النسيج ولَّد إيقاعاً متشابكاً، ولا سيما في الشطر الثاني على الرغم من الترديد الذي جانس بين مصراعي البيت في محاولة لإعادة النظام والتوازي.

صحيح أن التعبير بالجملة الفعلية طغى على الأبيات السابقة، لكنها لم تخلُ من حركة منتظمة، فالفعل تأبدت كان محوراً لسلسلة من الأفعال التي نتجت عنه، وذلك وفق نظام خاص، إذ ورد في بداية البيت الأول فنتج عنه فعل (ذهبوا) في نهاية البيت نفسه، مشكلاً علاقة تقابل دلالي وشكلي، شدت أطراف البيت الشعري بأواصر متينة؛ فقد أسند فعل (تأبدت) إلى الديار، وفعل التأبد إنما كان بفعل قوى الطبيعة، أي

أنه يعود ضمناً إلى الفاعل الحقيقي وهو قوى الطبيعة، بينما أسند فعل الذهاب إلى الأهل الذين كانوا في مواجهةٍ عنيفة مع تلك القوى مما ولد علاقة تقابل وتضاد تجاذب أطراف البيت الشعري وتخلق فيه إيقاعاً خاصاً.

وفي مستوى آخر نجد أن هذا المحور (تأبدت) ينسج علاقة أخرى مع الفعل (أصبحت) في بداية البيت الثاني، أساسُها التشاكل والتشابك الإيقاعي، فكلاهما جاء على صيغة الفعل الماضي المتصل بتاء التأنيث، مما ولد نوعاً من التوازي في إطار الإيحاء بالحركة الناجمة عن التعبير بالجملة الفعلية، وما يتركه ذلك من إحساس بالانتقال والتغيير، الذي آل إلى الخلاء والعفاء، مع مافيه من معاني التدرج والتتابع.

هذا التدرج من الماضي إلى حاضر اللحظة الشعرية تمثل في الانتقال من التعبير بالفعل الماضي إلى التعبير بالفعل المضارع عن حالة الخلاء الموحش، وقد جاء المضارع مبنياً للمجهول (لاتُرعى مسارحه) ليزيد من الإيحاء بالوحشة، ولهذا السبب نفسه جاء باسم المفعول في الشطر الثاني (مبثوث) لأنه -كما نعلم- يعمل عمل الفعل المبني للمجهول[1]، مع دلالته على استمرارية الحال، هذا ماشكل توازياً دلالياً بين العبارتين:

آ- لاترعى مسارحه // ب - مبثوث بها الكأب

– – – ب – ب ب – // – – – ب – ب ب –

هذا التوازي رافقه تواز إيقاعي وزني ومقطعي تام، أعطى النص قيمته الأدبية على الرغم من بساطة العبارتين، هذه البساطة كانت السمة الغالبة على تأليف العبارة

---

(1) سيبويه : الكتاب، ج١، ص ١٠٩.

مما ولد إيقاعاً بسيطاً متتابعاً متشاكلاً، لولا تلك التنوعات الإيقاعية التي كانت كذلك خالية من أي تعقيد أو تداخل، مما وفر الانسجام مع معاني الخلاء والسكون.

إلا أن الشاعر بعد ان تحرَّكَتْ الذكرى في خياله حاول ان يبعث في تلك الأطلال شيئاً من الحياة، فافتعل حديثاً مع نفسه:

أقــول إذ ودعــوا نجداً وساكنـــهُ

وحالفوا غربــةً بالدار فاغتربـــوا

لاغــروَ إلا حــمامٌ في مساكنهمْ

تدعو هديلاً فيستغري به الطربُ

سَقياً لمن ضمَّ بطنُ الخيف إنهــمُ

بانوا بأسماءَ تلك الهــمُّ والأربُ

في هذه الأبيات يشـكو الشـاعر ممـا أصابـه مـن مواجـع لفـراق أحبتـه، ويحـاول تخفيف همه وشجنه ببث الحياة في أوصال الطلـل، واستحضار الحمام الطـروب، ثـم يدعو لتلك الديار التي أصبحت مستقراً لهم، وهنا ينشط الإيقاع مع تشابك العلاقـات التركيبية، على النحو التالي: بدأ بالفعل المضارع (أقـول)، ثـم أتـى بمقـول القـول بعـد بيتين اشتملا على مجموعة من الأفعال الماضية المسندة إلى الضمير العـائد علـى الأحبـة: ودعوا... حالفوا... اغتربوا...، إن تأخر مقول القول ولد إيقاعاً متلاحقـاً حمـل معـه آفاق معاناة الشاعر الذي كان موزعاً بين عاطفتين: أولاهما: ألم الفـراق، والأخـرى: عاطفة الشوق إلى أيام الوصل، وقد انعكس التشتت بين العاطفتين على نظام التراكيب فبرز من خلال ظاهرتي القطع والاستئناف، والتقديم والتأخـير، فبعـد أن بـدأ شـكواه

بالفعل المضارع (أقول) ليبثنا مكنونات قلبه، تركنا ننتظر مقول القول وعاد بنا سريعاً إلى تصوير الرحيل والغربة، لينتقل فجأة مرة ثانية إلى مرابع القوم وقد حل الحمام في مساكنهم، لاندري أكان هديله غناءً أو نحيباً مطرباً.

هذا الموقف المضطرب إضافة إلى إصراره على استحضار صورة الأحبة يعكس مدى انفعال الشاعر وتعلقه بهم، وكأنه في الحديث عنهم يخفف بعضاً من مواجعه، ويتأسى بذكرهم في محاولة لتحدي فعل الزمن ومواجهته.

لقد استطاع الانتقال السريع مع التعبير بالجملة الفعلية أن يعكس الحركة النفسية القلقة، بل إن شدة الانفعال تبرز بقوة من خلال تقديم المستثنى (الحمام) على شبه الجملة (في مساكنهم) التي حقها التقديم، فالأصل (لاغرو في مساكنهم إلا الحمام) إذ أوحى إلينا هذا التقديم بدهشة الشاعر واستغرابه لبقاء الحمام بعد أن خلت الديار من أهلها، واستطعنا أن ندرك مايتمتع به هؤلاء الأحبة من ألفة وطيب معشر، ومن هنا كان دعاء الشاعر لهم بالسقيا ولا سيما أن معهم أسماء التي كانت سبب أرقه وقلقه، فامتص فورة الانفعال إذ وجد فيه الشاعر راحةً لمواجعه وتطميناً لقلبه على مصير من فارقوه، لذا عادت التراكيب مع جملة الدعاء إلى الانتظام والهدوء، بدليل عودة ظهور فواصل الوقف، التي تسمح باسترداد النفس والراحة من ملاحقة الجمل،فبعد جملة الدعاء يتوقف ليبدأ جملة جديدة تبدأ بأداة التوكيد (إن) المتصلة بالضمير العائد على الأحبة، تليها وقفة الوزن الشعري فتجعل السامع متلهفاً لسماع الخبر، فإذا به جملة تحمل في ثناياها سرٌّ لوعة الشاعر واهتمامه الكبير: إنها أسماء، ومع ذكرها يكون الإيقاع قد وصل إلى مستقره فتأتي وقفة أخرى يتساءل معها السامع عن شأن أسماء،

فيستأنف بجملة بسيطة هادئة موضحاً: (تلك الهم والأرب)، فتكون هذه الجملة ببساطتها نهاية الحركة الإيقاعية في الوقفة الطللية.

ومع ذكر أسماء يتذكر الشاعرآلامه، وتصحو مواجعه، ويئن الإيقاع مع أنات روحه التي أنهكها الشوق والحنين، فيصيب الإيقاع بعض البطء، على الرغم من غلبة التعبير بالجملة الفعلية، صحيح أنها زادت من الإيحاء بالحركة المتغيرة، لكنها حركة بطيئة تكتنفها الشدات والمدات، والجمل الطويلة،التي تعرقل الحركة وتبطئها، يقول[1]:

أئــنُّ منها إلى الأدْنى إذا ذُكِرتْ
كمــا يئـــنُّ إلى عُوّادِهِ الوَصِبُ
بجارةِ البيتِ هــمُّ النفسِ مُخْتضِرٌ
إذا خَلوتُ، ومـاءُ العينِ ينسكبُ
أنسى عزائي ولا أنسـى تذكُّرَها
كأنني من فؤادي بعدهــا حَرِبُ

يدور الموقف الوجداني هنـا حـول قطبين وحيدين همـا: الشاعر الـذي أتلفه الشوق، والمحبوبة الحاضرة الغائبة معاً، فينشأ بينهما صراع، لكنه صراع داخلـي خفـي يبدو معه الشاعر مهزوماً يئن تحت وطأة المعاناة، فتكاد العبارة تفلت منه بما ينتابها من إيجاز ناتج عن حذفٍ قد يبدو عادياً، ففي قوله (أئن منها) لم يحدد الشاعر مايسبب له الأنين: هل هو حبها، أم فراقها، أم قسوتها.... هذه العمومية تبـدو كذلـك في حذفه للموصوف في قوله (الأدنى) : أي الرجل الأدنـى، أو الصـاحب الأدنـى، وقـد يكـون

(1) بشار بن برد : ديوان بشار بن برد، ج1 ص ٢٣٢.

الحلم الأدنى إلى قلبه وروحه، كما تبدو في حذفه للفاعل، وبنـاء الفعـل للمجهـول في قوله (إذا ذكرت) فلا يهم من يذكرها، المهم هو حدوث التذكير، وقد كـان بإمكانـه التعبير عن هذا الحدث بقوله مثلاً :(أئن منها إلى الأدنى عنـد ذكرهـا)، إلا أن التعبيـر بالفعل المبني للمجهول – عدا عن إيحائه بالحركة المتغيرة – أضفى شـيئاً مـن الغمـوض الذي ينسجم مـع الجـو الحـالك للحـة الشعرية، كمـا أن الوقـوف علـى تـاء التـأنيث السـاكنة المتصلـة بـالفعل أصـاب الحركـة الإيقاعيـة بـالبطء، علـى الرغـم مـن اتصـال الشطرين في إطار الجملة الواحدة، ولو كان الوقوف على ألف المد لكان الانتقـال إلى الشطر الثاني أقل بطئاً.

ويبدو الحذف في البيت الثاني كذلك عادياً ومألوفاً، فقد حذف المضاف وأقـام المضاف إليه مقامه في قوله (بجارة البيت)، والأصل: بسبب جارة البيت، إلا أن التعبيـر الأول جسد شدة ارتباط الهم بتلك الجارة، بل هي الهم نفسه، فالعبـارة الأولى (بجـارة البيت) استحضرت صورة المحبوبة ليليهـا مباشـرة قولـه (هـم النفـس) وكأنهمـا شـيء واحد، ولو ذكر كلمة (سبب) لحاول الذهـن اسـتحضار أسـباب عـدة يسـتمدها مـن معطيـات الموقـف الوجدانـي، كـأن يتخيـل الهجـر أو الفـراق أو الصـد، كمـا أصـاب الحذف قوله (إذا خلوت) أي إذا خلوت بنفسـي، ممـا أفـاد إطـلاق المعنـى إلى جـانب الإيجاز الذي أفاد في تنظيم مسـار الحركـة الإيقاعيـة، وقـد تم تنظيـم هـذه الحركـة في البيتـين الأول والثـاني وفـق توجهـات الإيقـاع النفسـي، إذ سـاهمت ظـاهرة الفصـل بواسطة الجمل الاعتراضية في خلق نوع من التوازن بين العبارات، فـالبيت الأول يبـدو

لنا عبارة واحدة اشتملت على عبارات توضعت على نحو إيقاعي خاص، فقد بدأ البيت بجملة متوسطة تتألف من تسعة مقاطع :

أئن منها إلى الأدنى

ب – ب – ب – – – –

تلتها جملة فعل الشرط التي تتألف من خمسة مقاطع

إذا ذكرت

ب – ب ب –

بينما امتدت على مدى الشطر الثاني جملة واحدة طويلة تتألف من أربعة عشر مقطعاً وانعكس هذا الترتيب في البيت التالي، حيث ساد الشطر الأول عبارة طويلة تتألف من أربعة عشر مقطعاً :

بجارة البيت هم النفس محتضر

ب – ب – ب – – – ب – ب – ب ب –

بينما بدأ الشطر الثاني بجملة فعل الشرط (إذا خلوت) التي تتألف من خمسة مقاطع تلتها عبارة متوسطة ارتبطت بالجملة في الشطر الأول بواو الحال، وتتألف من تسعة مقاطع على النحو التالي:

وماء العين ينسكب

ب – – – ب – ب ب –

وعلى ذلك فإن التقابل يتمثل على النحو التالي :

أئن منها إلى الأدنى = وماء العين ينسكب (تسعة مقاطع)

إذا ذكرت = إذا خلوت (خمسة مقاطع)

كما يئن إلى عواده الوصب =بجارة البيت هم النفس محتضن (أربعة عشر مقطعاً)

وعلى ذلك يمكن تمثيل هذا الترتيب على النحو التالي:

———— × ——— ————————

———————— ——— × ————

وإذا قارنا هذا الترتيب المقطعي بترتيبه في البيت الأخير الذي يقول فيه:

أنســى عزائــي ولا أنسى تذكرهــا

كأني من فــؤادي بعدهــا حــرب

وجدنا اختلافاً في الترتيب السابق، مما ينبئ باختلاف الإيقاع الشعري،فالجملة الأولى تتألف من خمسة مقاطع على النحو التالي:

أنســى عزائي

– – ب – –

والجملة الثانية تتألف من ثمانية مقاطع على النحو التالي :

لاأنســى تذكرهــا

– – – ب – ب ب –

والجملة في الشطر الثاني تتألف من أربعة عشر مقطعاً على النحو التالي:

كأني من فؤادي بعدهــا حــرب

ب – ب – – ب – – – ب – ب ب –

ويمكن تمثيل هذا الترتيب على النحو التالي:

هذا التنويع المتناظر كشف عن توتر انفعالي، لكنه داخلي خفي لم يظهر تحت غطاء من الجمل المتصلة، شكلت إيقاعاً بطيئاً يتردد مع أنين الشاعر، وضعف حاله مما أسلمه في البيت الأخير إلى حالة من اليأس قرر معها أنه لايستطيع نسيان صاحبته، فبدا وكأنه مسلوب الإرادة والقوة، تردد أنفاسه إيقاعاً حزيناً دفع بالجمل لتمتد مع آهاته، مستعيناً في ذلك بالواو في الشطر الثاني، فالجملة الأولى (أنسى عزائي) لايتم لها المعنى المراد إلا بوجود الجملة الثانية (ولا أنسى تذكرها) ومع ذلك لم يستطع هذا البطء الظاهري الناتج عن طول العبارة أن يخفي التوتر الداخلي، إذ كشف التقابل الدلالي بين (أنسى عزائي) و (لاأنسى تذكرها) عن مرارة الصراع الداخلي عند الشاعر، وانعكس ذلك على مسار الإيقاع، فبدأ البيت الأخير بجملة خبرية قصيرة ذات إيقاع هابط يحمل نبرة الاستسلام، بينما بدأ الإيقاع مع الجملة الثانية بحرف النفي (لا) وهذا مادفعه للارتفاع حتى وصل إلى وقفة مابين الشطرين مع ألف المد، مما سهل الانتقال المباشر إلى الشطر الثاني المبدوء بالكاف المفتوحة ليتابع الإيقاع ارتفاعه موحياً بتوتر انفعالي داخلي صاحب صورة الحال التي آل إليها الشاعر.

وقد تجلى ذلك على نحو أوضح في تأخير خبر كأن حين تركه حتى آخر البيت مقدَّماً (من فؤادي)، و (بعدها) فهذا الخبر يُعدُّ بؤرة إشعاع معنوي يلخص مآل إليه حال الشاعر، وتأخيرُه -ليكون في موضع القافية- أتاح له أن يقع في مركز الإشعاع الإيقاعي، ليستطيع أن يترك أصداء إيقاعية صوتية إلى جانب مايحمله من معان وإيحاءات، مما أحدث تلاؤماً دلالياً شكلياً أغنى الإيقاع وأثراه.

وإذا كان التقديم في البيت الأول –حيث قدم شبه الجملة على الفاعل في قوله (يثن إلى عواده الوصب) – قد جاء تلبيةً لمتطلبات الوزن والقافية فإن تقديم شبه الجملة على الجملة الاسمية في البيت الثاني كان ذا أصداء إيقاعية بلاغية واسعة، فتقديم شبه الجملة –التي هي كناية عن محبوبته أسماء– حمل إلى مشاعرنا تلك العاطفة الجياشة، وذلك الشوق الدفين الذي يعتمل في صدره، كما كان لهذا التقديم دور فعال في شدّ الأسماع لمعرفة الجملة الخبرية التالية، مما جعل المتلقي ينتظر في لهفة وشوق.

ولعل أصداء الإيقاع الشكلي لهذا التقديم كان أكبر، فالمنشد يضطر للتوقف بعد شبه الجملة ليبدأ بالجملة الاسمية (هم النفس محتضر) محققاً التنظيم التركيبي المقطعي الذي أشرنا إليه سابقاً، هذا التوقف لن يتحقق لو جاءت الجملة على ترتيبها المعتاد: (هم النفس محتضر بجارة البيت)، كما أنه سيحرم نهاية الشطر من تلك الرنة المطربة المتأتية من تنوين الرفع وما يرافقه من تنغيم يُبقي الإيقاع في مسار واحد، ويفتح المجال أمام المنشد لينتقل سريعاً إلى الشطر الثاني وهذا لاينسجم مع البطء الذي يتميز به إيقاع اللحظة الشعرية.

بعد هذه الوقفة في ظلال الأفق الوجداني عند بشار بن برد نستطيع أن نستروح توترات إيقاعه الشعري فنلمس سعيه الدؤوب لإيجاد نوع من التلاؤم والانسجام بين نفسه الشاعرة المرهفة، ومقتضيات النظام اللغوي ومتطلبات السوق، وقد استطاع بمهارة تحقيق هذا التلاؤم مولداً إيقاعاً شعرياً خالداً.

ونستطيع أن ننتقل إلى نموذج آخر من شعره، يقول[1] :

ريقُ سُعدى، يابنَ الدُجيلِ، الشفاءُ
فاسْقنيهِ؟ لكلِّ داءٍ دواءُ
نام عني صحبي، ولا أعرفُ النو
مَ، بعيني قذىً، وبالقلبِ داءُ
ويقولُ الوشاةُ: أحببتَ سُعدى !
صَدقوا والجليل، حُبِّي عياءُ
لأراني أعيشُ، قد ظعنَ الحِبُّ
وحفَّتْ بيوتيَ الأعداءُ
ذهبَ الناصحُ الشفيقُ وأمسى
جارَ بيتي البغيضُ، هذا البلاءُ

لعل أبرز مايلقانا في هذه الأبيات وضوح أسلوبها حتى ليبدو وكأنه حديث نفسٍ عابر، لاتكلف فيه، ولا سعي إلى زينة أو زخرف، لكنه السهل الممتنع -كما يقال- والسر في ذلك مااشتمل عليه من تنسيق عالٍ، ولد جملاً تتماوج بين الفصل والوصل، والتعبير بالجملة الاسمية والفعلية، فبدا الإيقاع البلاغي وكأنه خفق صدر عاشقٍ تارةً، وجريان ماء عذب تارةً أخرى.

ظاهرة الفصل كانت إحدى الأدوات الهامة في نسيج القصيدة ففي البيت الأول جاء بجملة النداء اعتراضاً، ليقسِّم الكلام، ويوفر له وقفاتٍ وفواصل أكثر فلم يقل:

---

[1] بشار بن برد: ديوان بشار، ج١ ص ١١٣.

(ريق سعدى الشفاء يابن الدجيل)، ربما كان لغرض التصريع جانبٌ من دواعي هذا الاستعمال، إلا أن آفاق استعماله تجاوزت هذا الهدف، إذ إن تأخير الخبر بعد النداء أتاح للشاعر جذب الأسماع وشدَّ الأذهان، وانتظار الإخبار عن ريق سعدى، فجاء الخبر بعد توقفين: الأول منهما قبل النداء، والثاني بعده ليأتي التوقف الثالث فيما بين الشطرين مما أتاح للسامع أن يتمثل المعنى، ويمهد للوصول إلى الغاية التي يسعى إليها الشاعر: إنها السقيا، وهنا أيضاً جاءت الجمل بين فاصلين: الأول منهما التوقف بين الشطرين، والثاني توقف القطع والاستئناف بالجملة الجديدة وبذلك يكون الشاعر قد أتاح لنفسه فترة للاستمتاع بهذه السقيا، والإحساس بمذاقها، وتملي نشوتها، ليستأنف مؤكداً حاجته لهذه السقيا قائلاً: (لكل داءٍ دواءُ)، لاليزيدنا علماً بهذه الحقيقة المعروفة، بل ليؤكد أن ريق سعدى دواء شافٍ له.

هذا الدور البلاغي لظاهرة الفصل كان له أثرٌ كبير في رسم الحركة الإيقاعية في البيت الأول، بما ولده من حركة وسكون، إلا أن طبيعة هذه الحركة لم تبرز إلا بفعل الحركة النفسية، والوجدانية للشاعر، والتي ساهمت ظواهر بلاغية أخرى في إبرازها، فالتناوب في استخدام الجمل الإنشائية والخبرية حدد طبيعة الحركة الإيقاعية، ورسم توتراتها، فقد بدأ بجملة خبرية ذات مسار إيقاعي ممتد : (ريقُ سعدى الشفاءُ)، لكنه جاء بجملة النداء معترضةً بين المسند والمسند إليه لتكسر هذا الامتداد بالارتفاع، ثم العودة إلى المسار الأصلي، ليعود في بداية الشطر الثاني إلى الارتفاع مع فعل الأمر الذي يوحي بنشاطٍ إيقاعي يعتمد على حوارية تفترضُ وجود الشخص الآخر ليعود

إلى مستواه الأصلي مع الجملة الخبرية : (لكلٍ داءٍ دواءُ)، ويمكن تمثيل هذا المسار الإيقاعي على النحو التالي :



ريق سعدى يابن الدجيل الشفــاء فاسقنيــه لكــل داءٍ دواءُ

ومما يؤكد هذا المنحى مانراه من تفاعل صوتي داخل سياق العلاقات الصوتية، والتأثيرات المتبادلة بين الأصوات الساكنة واللينة، إذ نجد أصوات المد تفقد بعض صفاتها، من حيث الامتداد وتتلون بما تضفيه عليها الأصوات المجاورة[١]، فتظهر فيها بعض الصفات التي لايمكن وجودها خارج السياق، ولا تنفرد الأصوات المجاورة بهذا التأثير بل إن نوع الأسلوب اللغوي، ودلالات المعنى يؤثران كذلك على توجهات المسار الإيقاعي الصوتي، بما يصاحبها من تنغيم يتعمده المتكلم.

وعندما جاء صوتا الياء والألف في الجملة الخبرية (ريقُ سعدى) في إطار الإبتداء الذي يتطلب خبراً سريعاً لإتمام الجملة، فإن المد لم يأخذ مداه المعهود، ولا سيما أن الجملة الاعتراضية -بما لها من دورٍ في تشكيل جزئيات الموقف الوجداني- أخرت الخبر، وزادت من تسارع النطق بالعبارة الأولى، مما أثر على المدى الصوتي لهذه الحروف، كي تأخذ ألف ياء النداء مداها في الارتفاع، وهو ارتفاعٌ ضروري في هذا

---

(١) شكري محمد عياد: موسيقى الشعر العربي، ص ١١٥.

الموقف، لأنه يساهم في إفساح المجال أمام الشاعر ليبث صديقه شكواه، مخرِجاً مع هذه الألف مواجع قلبه المفعم بالهموم.

أما المد في كلمة (الشفاء)، فلم يأخذ مداه، لأنه جاء في سياق الخبر الذي يشكل نهاية الجملة النحوية، ويشكل في الوقت نفسه قرار إيقاعها الذي وافق نهاية الشطر الأول، لكنه أفاد في إيجاد نوعٍ من التواصل بين الشطرين ليعود الارتفاع مع صيغة الطلب بفعل الأمر، التي اشتملت على (فعل ومفعول به أول ومفعول به ثانٍ)، مما جعل الإحساس بمد صوت الياء - الذي اكتنفته حركتا الكسر- إحساساً حاداً، يوحي بتأزم داخلي يؤكد حاجة الشاعر إلى ذلك الشراب.

أما الجملة الخبرية الأخيرة فإن معنى الحكمة الذي ترتاح النفس إليه، وتلقي عليه أعباء معاناتها، كان الملجأ الذي يعلل فيه الشاعر أوجاعه، وهذا كان له تأثيره على أصوات المد في العبارة على كثرتها، إذ انعكس ذلك الارتياح النفسي على النطق بها فجاءت سهلةً لينة، لايحتاج المنشد معها إلى مد الصوت لما يفرضه المعنى من شعورٍ بالاستسلام والحزن.

وهنا نحس بأنين الشاعر وهو ينتقل إلى البيت الثاني ليصور ماأصابه من ألم وحزن، حرم أجفانه غفوتها وأورث قلبه السقم، فنشعر بالتعب الذي أضناه وهو يتلفظ جملَه متباطئةً ثقيلة في الشطر الأول: فالجملة الأولى (نام عني صحبي) لايتم لها المعنى المراد إلا بالجملة التالية الموصولة معها بالواو (ولا أعرف النوم)، والتي تجاوزت وقفة مابين الشطرين، وكأن سنةً من النوم ألمت به وهو يشكو سهادهُ، وقلة نومه، لكنه فجأة يعود إلى وعيه على آلام عينه التي أصابها القذى، وأوجاع قلبه الذي أصابه

السقم، فإذا جمله ترجِّعُ لهاث نَفَسه المتقطع، فتأتي الجملتان :(بعيني قذى)، (وبالقلب داء)، متناظرتين مما ولد إيقاعاً منتظماً ناجماً عن تكرار النسق التركيبي الذي يقوم على تقديم شبه الجملة على المبتدأ النكرة، إضافة إلى الإنسجام الدلالي الناتج عن عودة كل من (عيني، القلب)، إلى مجال دلالي واحد، وعودة كل من (قذى، داء) إلى مجال دلالي واحد أيضاً، مما أحدث تلاؤماً دلالياً بين الجملتين وساعد في تشكيل الإيقاع الدلالي للتركيب الشعري، وهذا مادفع وتيرة الإيقاع الشعري، وبث فيه النشاط بعد أن كان بطيئاً في الشطر الأول.

ويزداد النشاط الإيقاعي في البيت التالي حيث توحي كلمة (الوشاة) بوجود صراع بين الشاعر والواشين، وقد عمل التعبير بالجملة الفعلية: (يقول) على الإيحاء بالحوارية، والحركة المتصاعدة حيث يأتي مقول القول مباشِراً لفعله وكأنه اتهام يواجه به الواشون الشاعر بنبرةٍ تميل إلى الاستفهام التقريري أو التوبيخي، وهذا المعنى لايتضح إلا مع الإنشاء الذي يميل بالصوت نحو الإيقاع المتصاعد المصاحب للأسلوب الاستفهامي، وهنا يسارع الشاعر لتحدي اتهام الواشين ومواجهة دعواهم، فيسقِط – وهو في غمرة انفعاله– بعض أجزاء الجملة، فلم يقل: (فقلت لهم) أو (فأجبتهم)، بل سارع لتصديق دعواهم معقباً بالقسم على أنه لم يكن حباً عادياً، بل إن حبه عياء.

هذا النسق التركيبي كشف عن شدة انفعال الشاعر وتوتره، فالحذف أصاب تراكيبه، والقطع والاستئناف كذلك عملا على تصوير نَفَسِهِ اللاهث، فأتتْ عباراته في البيت التالي متقطعةً مضطربة (لاأراني أعيش)، (قد ظعن الحب).

لقد عمل تنويع الأسلوب بين الخبر والإنشاء بالاستفهام تارةً، والقسم تارةً أخرى على بث النشاط في مسار الإيقاع فكان أقدر على الإيحاء بالتوتر الذي ينتاب الشاعر وهو في غمرة الإحساس بمعاناته، وقد عمل الحذف على تعميق الإيحاء بهذه المعاناة.

وبعد توقف مابين الشطرين يدرك الشاعر ماحل به فتنتابه مسحةٌ من الحزن واليأس، ويتابع بشيء من الحسرة :(وحفت بيوتي الأعداء)، هذا الأسلوب الخبري التقريري كشف عن نبرة الاستسلام لما حل به، لذا وجدنا جملته قد امتدت على مدى الشطر الثاني مولداً إيقاعاً هابطاً يزداد وضوحاً في البيت التالي حيث تطول جملته مستعيناً في ذلك بالواو العاطفة وبالتدوير : (ذهب الناصح الشفيق وأمسى جار بيتي...)، حتى إذا ماقارب نهاية البيت توقف ليخرج بنتيجة ماآل إليه حاله، فإذا هو البلاء لاريب فيه، هذه النتيجة تركها تنفرد بجملة في آخر البيت حيث يتبعها توقف طويل يتيح للسامع أن يتمثل معانيها وآفاقها.

وقد استعان بشار إلى جانب الجمل الفعلية التي توحي بالحركة[1]، بجملٍ اسمية ولا سيما عند الحديث عن المحبوبة، وكأنه يحاول الإمساك بها، فـ (ريق سعدى الشفاء)، جاء بالجملة الاسمية للتعبير عن هذا المعنى دون مؤكدات، وكأن ماأخبر به حقيقة ثابتة لاشك في صحتها، بل إنها حقيقة أثبتت صحة ماتعارف عليه الناس بأن لكل داءٍ دواء.

---

[1] عبدالقاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، ص ١٢٢ - ١٢٣.

هذا المنحى الدلالي لم يكن ليستبين لولا ذلك التنسيق التركيبي الذي كشف عن التقابل الدلالي بين الجملتين : (ريق سعدى الشفاء)، (لكل داءٍ دواء)، فلما قدم ذكر الجملة الأولى، وأكد صحتها بطلبه السقيا، كان لابد أنْ ذِكْرُ الثانية جاء للتثبت من صحة ماتعارف عليه الناس.

أما القسَم في البيت الثالث فقد ورد في موقف صراعه مع الوشاة الذين أنكروا عليه هذا الحب، وقد ساهم التوكيد بالقسم في تصعيد الإيقاع الشعري ورفع وتيرته ليباشر البيت التالي بنفس القوة، حيث يصل إلى قرارٍ حازم لارجعة فيه، فيأتي الإيقاع في البداية قوياً (لاأراني أعيش) وذلك بفضل (لا) النافية، ثم يخالطه شيء من الأسى مع ذكر فراق الأحبة، ليتحول إلى نوعٍ من اليأس في الشطر الثاني مع تصوير الأعداء وقد أحاطوا به من كل جانب.

مع نبرة الحزن واليأس هذه يميل الإيقاع نحو الهدوء والهبوط ليلائم حالة الاستسلام للواقع، ويتابع الإيقاع هبوطه في البيت التالي ليصل إلى مستقره مع الجملة الاسمية (هذا البلاء) التي جاءت خالية من التوكيد، لأن الإشارة والحضور أغنيا عن أسلوب التوكيد وساهما في متابعة الإيقاع الهابط.

من ذلك نجد أن التوجه الإيقاعي للجمل الاسمية لم يكن غريباً عن المسار العام للإيقاع في القصيدة، بل كان عاملاً فعالاً في دفع حركته ونسج توقيعاته.

ويمكننا القول إن مظاهر التقديم والتأخير لم تكن من التعقيد على نحوٍ يعرقل المسار الإيقاعي، وما جاء منها لم يكن إلا خدمةً لهدف تحقيق الإيقاع السلس، من ذلك تقديم شبه الجملة في قوله (نام عني صحبي) والأصل (نام صحبي عني) فمن

الناحية الصوتية باعد التقديم بين موضعي حرف العين في قولـه (نـام عـني صحـبي ولا أعرف...) مما جعل النطق أكثر سهولةً مما لو قال (نام صحبي عني ولا أعرف...)، أما من الناحية الدلالية، فإن التقديم والتأخير كشف المعنى الدقيـق، إذ إن الشـاعر لايريـد الإخبار بنوم الإصحاب، هذا أمر لايهمه في ذاتـه، وإنما يريـد الإخبـار بنـوم الاخرين دونه، فلو قال:(نام صحبي عني) لتراجع بريق المعنى ووضوحه، لكنه حـين قـال (نـام عني صحبي) أدركنا سريعاً قلقه، وتأبي النوم عليه، عندئذٍ لم يعد لذكـر نـوم أصحابـه أهمية.

وغير بعيد عن هذا الاتجاه جاء تقديم خبر (أمسى) على اسمها في قولـه (أمسـى جار بيتي البغيض)، فالوقوف على المقطع المتحرك أوحى بأن الكلام لم ينته بعدُ، وفتح المجال أمام المنشد للاستمرار لنطق الجملة التالية بعد توقفٍ بسيط، لم يشكل عائقاً أمام الانتقال إلى الجملة المستأنفة (هذا البلاء)، هذا المسار السلس للإيقـاع سيواجه بعـض التغيير فيما لو قال (أمس البغيض جار بيتي، هذا البلاء)، فالوقوف علـى السـاكن قبـل مستقر الحركة الإيقاعية سـيعرقل الانتقـال إلى الجملـة الأخـيرة، وسـيحدث شـرخاً في الإيقاع الهابط والمتجه نحو مستقر حركته، عدا عن أنـه سيجعل متابعـة الكـلام تبـدو ثقيلة ولا سيما أن الجملة الأخيرة قائمة على القطع والاستئناف.

هذا على صعيد الإيقاع الصوتي، أما الإيقاع الدلالي فإنه يتجلـى في جعـل اسـم أمسى في موقعه المنسجم مع الكلام التالي، فتأخيرُه وَضَعَهُ في موضعـه الملائـم ليكـون مجاوراً لاسم الإشارة الذي يشير إليـه أصلاً، وهـذا ماجعله واقعاً في مجـال الإشـارة، وداخلاً في حـيز سياقها، فـالبغيض هـو البـلاء، والبـلاء هـو البغيـض، وهـذا مـاحقق للتراكيب انسجامها وتآلفها فكان ذلك سر الجمال الفني في القصيدة.

إيقاع علم المعاني في نموذجين
من شعر أبي نواس

عاش أبو نواس حياة مترعة باللهو والمجون، جاعلاً الفن الشعري ملاذه الذي يحقق له التوازن والانسجام مع العالم الخارجي، وذلك بوحي من شخصيته الفنية الرافضة لكل ماهو قديم، يحركه شعور داخلي عارم بملذات الحياة، يجعله دائم الثورة على قيود التقاليد، كما يجعله دائم الرغبة في معايشة الحياة بكل مافيها من تناقضات، ومحاولة الملاءمة بينها من خلال عالمه الشعري.

من هنا لم تعد نبرة الحزن -التي وشحت إيقاع الوقفة عند الأقدمين- ذات صدىً في وقفة أبي نواس، فتلك اللوعة لم يجرب شاعرنا غصتها، لذا كانتْ وقفته ذات رؤيا أعمق، وأفق أوسع نلمسه من خلال هذه الأبيات التي يقول فيها (١) :

يادارُ مافعلتْ بكِ الأيامُ
ضامتْكِ، والأيامُ ليس تضامُ
أيامَ لاأغشى لأهلكِ منزلاً
إلا مراقبةً، عليَّ ظلامُ
ولقد نهزتُ مع الغواةِ بدلوِهمْ
وأسَمْتُ سرْحَ اللهوِ حيثُ أساموا

(١) الحسن ابن هاني (أبو نواس): ديوان أبي نواس، تحقيق وضبط وشرح أحمد عبدالمجيد الغزالي، نشر دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ١٩٥٣، ص ٤٠٧.

وبلغتُ مابلغَ امرؤٌ بشبابهِ

فإذا عصارةُ كلِّ ذاكَ أثامُ

تحملنا هذه الأبيات على أجنحة الشعر إلىآفاقٍ بعيدة من التأمل لانرجع منها إلا بيقين أكيد بقوة الزمن وجبروته، ممزوجاً بشعورٍ غائم بالإذعان والتسليم بالقدر، إنها وقفة فلسفية لاتحمل مذاق الذكريات والشوق والحنين، بل تخرج بآفاق الموقف الشعري من واقعيته إلى سرمدية الرؤيا، فإذا الحزن ذو مذاق جديد، والعبرات ذات بريقٍ مختلف، لأن البكاء ليس على الديار والأثافي والمعاهد، بل هي المواجهة الصعبة مع حقيقة الحياة، كل مافيها إلى زوال... من هنا انبعثت هذه المناجاة الحميمة للديار، لتدور حول محور الفناء، وفعل الزمن.

إنها علاقة خفية تبدت لنا من خلال الحركة الوجدانية متمثلة في إيقاع التراكيب والمعاني، فالأسلوب الإنشائي الذي افتتح به القصيدة كان نداءً مقترناً بالأداة جاء على صيغة النكرة المقصودة، مما ساعد في الإيحاء بشدة الشعور بالوحشة والغربة، فلو حدد النكرة بقوله مثلاً :(يادار الحبيبة)، لَما تولد ذلك الشعور بالغربة، فالديار ليست مجهولة لديه بدليل بنائها على الضم، لكنه أراد أن يجعل نداء النكرة المقصودة ذا دلالات متناقضة، تجمع بين الشعور بالغربة والوحدة وبين الشعور بالألفة والقرب النفسي، هذا عدا عن أن قطعها عن الإضافة هيأ لوقفةٍ تفصل جملة النداء عما بعدها، مما أعطى السامع فترة لانتظار الكلام التالي، والاهتمام به ولا سيما أنه جملة استفهامية امتدت على مدى بقية الشطر مما سلط الأضواء عليها، لأنها تشكل المحور الرئيس للوقفة.

إن تموضع الفاعل في نهاية الشطر الأول، وجعله واقعاً في وقفة مابين الشطرين أتاح له أن يكون مركز دائرة الضوء، كما سمح لصداه أن يتردد في الأسماع ليوحي بفاعلية الأيام ودورها في تشكيل الإيقاع الدلالي، وأنها أساس الجملة الخبرية التالية، ويؤكد دورها الهام هذا، أنها جاءت معرفة بأل (العهدية) التي توحي بانها الشغل الشاغل للشاعر، وأنها محور اهتمامه.

ويأتي الشطر الثاني ليردد صدى الشطر الأول بما يحمله من تقابل دلالي وشكلي تام، فقد صدَّره بالفعل (ضامتْكِ) الذي يعود على الديار، وهو يشكل عبارة مستقلة يحتاج المنشد بعدها إلى وقفة قصيرة ليتابع بعدها جملة: (الأيام ليس تُضام) بالواو المستأنفة، محدِثاً عبارةً تقابل الجملة الاستفهامية في الشطر الأول، مما شكل تقابلاً دلالياً على النحو التالي:

يادار: (الكلام نداء للدار) // ضامتك: (الكلام خطاب للدار)

مافعلت بك الأيام: (الكلام يرتبط بالأيام) // والأيام ليس تضام: (الكلام يرتبط بالأيام)

هذا التقابل الدلالي يوازيه تقابل شكلي يظهر على النحو التالي :

—— × ——————   —— × ——————

كما يوازيه تقابل وزني، فكلٌّ من عبارتي: (يادار) (ضامتك) مؤلفة من ثلاثة مقاطع، كما أن عبارتي (مافعلت بك الأيام) (والأيام ليس تضام) تتألف كلٌّ منهما من تسعة مقاطع:

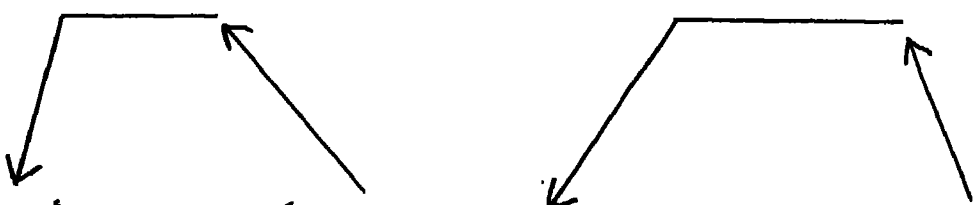
يادار = – – ب

ضامتك = – – ب

مافعلت بك الأيام = – ب ب – ب – ب – ب – –

والأيام ليس تضام = – ب – ب – ب ب – –

ويتعدى التوازي التقابلَ الوزني أيضاً إلى النغم الصوتي، إذ بدأ البيت بإيقاع مرتفع صاحب أسلوب النداء، ليبدأ العبارة التالية وهو مرتفع، ثم لينتهي مع الاستفهام بإيقاع هابط، ليستألف بعد فترة سكون طويلة في وقفة مابين الشطرين بإيقاع مرتفع ثانيةً بقوله (ضامتك)، ليستأنف ثانيةً بحكمة معروفة، مقدماً ذكر الأيام لينتهي إلى الإخبار عنها بجملة ذات إيقاع هابط، فتكون الحركة على النحو التالي:



ويرتفع إيقاع في البيت التالي مع ارتفاع نبرة الشكوى من جور الأيام بجملة طويلة تتجاوز وقفة مابين الشطرين لينتهي البيت بجملة خبرية اسمية هابطة: (وللزمان عرام) وهذا يقرر حقيقة معروفة، لكنها تبدو في البيت كنتيجة لِما حل بالديار، مكرراً ذكرى ماكان يؤرقه في هذه الوقفة، إنه ليس فراق الأحبة، بل أذى الزمان وجوره، لذا نراه لايذكر أحبته صراحةً بل يكني عنهم بقوله: (الذين عهدتهم بك قاطنين) وهي عبارة تشي بضحالة مشاعره نحوهم، وأنهم لم يكونوا محل اهتمامه، فما كان يشغله أكبر وأعظم، إنه الصراع مع الزمن الذي تجلى أمامه قوةً هائلة لاتُجابه، لذا اختار الفعل (عرم) ليصور فعل الزمان بما فيه من إيحاء بالطغيان من خلال تتابع صوت العين خارجاً من أقصى الحلق إلى الراء اللسانية وما يصاحبها من تكرار، إنتهاءً

بصوت الميم الشفوي، وبذلك يستغرق النطق بهذه الأصوات حدود الفم من أقصاه إلى أقصاه.

ويؤكد هذا المنحى الوجداني تصدير البيت الثالث بذكر الأيام منصوبة على أنها مفعول لفعل محذوف سقط من عبارة الشاعر وهو في قمة الصراع الوجداني مع الزمن وكأنه يسرق هذه الذكرى -التي عادت به إلى أيام اللهو والطرب- من فم الزمن، والتقدير: (تذكرت أيام لاأغشى ...) أو (لاأزال أذكر ايام لاأغشى...) أو (لا أنسى أيام لاأغشى ...)، وقد امتدت هذه الذكرى على مدى الشطر الأول ضمن جملة الاستثناء التي تجاوز بها وقفة مابين الشطرين جاعلاً أداة الاستثناء مع المستثنى في الشطر الاني لينظم عملية التلقي وفق مايراه ناجعاً لتمثل الموقف الوجداني بدقة.

فقد صعد الإيقاع مع النفي بلا، وجاء تقديم شبه الجملة على المفعول به النكرة (منزلاً) ليكون في نهاية الشطر حاملاً معه أصداء الإيقاع المتصاعد ليبلغ ذروته مع تنوين النصب عند وقفة مابين الشطرين، وكأن معنى الجملة قد اكتمل عند هذه الوقفة بالنفي القاطع أن يكون الشاعر قد زار أياً من منازلهم، ويكاد المتلقي مع نهاية الشطر الأول يوقن بهذا الخبر، لكنْ ما إن يأتي الاستثناء في بداية الشطر الثاني حتى ينقلب المعنى فجأة من السلب إلى الإيجاب، وينقلب الإيقاع من الصعود إلى الهبوط... فالزيارة كانت تتم ولكنْ في حذرٍ تام تحت أستار الظلام... هذا الكلام لم يكن عادياً إنه ظلامٌ مطلق غير محدد أسبغ عليه التنكير حلكةً غامضة أضفت عليه مسحةً فلسفية تحمل إيحاءات الرؤيا السوداوية التي دفعت الشاعر لتحدي القيم والمجتمع،فإذا هو مع العصاة والغاوين.

ولعل وحدة النَفَس الشعري بين البيتين الثاني والثالث هي التي وحَّدَتْ النظام الإيقاعي فيهما، إذ بدأ كلٌّ منهما بجملة طويلة تجاوزت وقفة مابين الشطرين، لينتهي بعبارةٍ قصيرة تقدمت فيها شبه الجملة على المبتدأ النكرة في موضع القافية، وليعمل على اطلاق المعنى نحو آفاق غير محدودة، موحياً بتحرر الشاعر وتمرده على كل قيد، وهو ماتجلى واضحاً في البيت الرابع حيث لم يتورع عن التصريح بانحرافه مع تيار العصاة والغاوين ناهلاً من مواردهم، وهي حياةٌ حبيبة إلى نفسه يرتاح إليها ويأنس بها، لذا وجدنا الإيقاع ينتظم ويهدأ وهو يعترف على نفسه بالمنكر دون خجلٍ أو ارتباك، بدليل أن التراكيب جرت معه دون التواء أو تعقيد، بل إن هذه الذكرى أمدته بفيض من صور الحياة الوادعة، فهو مع الغاوين على موارد المياه وفي مراعي الخصب ينعم بالهدوء والاستقرار لذا وجدنا البيت يشتمل على جملتين خبريتين تمت كلٌّ منهما على مدى شطر كامل في إيقاعٍ أفقي مستو.

ومع هذا الاعتراف يخفت الإيقاع ويسترسل الشاعر مستسلماً لقدره معترفاً بذنبه لاتندُّ عنه رعشة خوف أو ندم، فهو راضٍ بآثامه مدركٌ لما يفعل ومقتنع به، لذا حافظت تراكيبه على هدوئها وإيقاعها السابقين، فلم يكتنفها اضطرابٌ يُذكر، بل اتجهت نحو مستقر الإيقاع الشعري في هدوء يلائم تلك النتيجة التي آل إليها حاله: (فإذا عصارة كل ذاك أثامُ).

ويمكننا الوقوف على نموذج آخر من شعر أبي نواس:

إذا كان الشعر القديم العين التي تلتقط الأشياء وتصفها بدقائقها كما هي، فإن الشعر العباسي ألقى عليها غلالة من روح التعليل والنشاط الذهني كأثر من آثار

انتشار المنطق والفكر الاعتزالي[1] ، ولعل خمريات النواسي هي أوضح مثال لهذه الظاهرة، فقد طعَّمَ معانيه بروح فلسفية ارتفعت بخمرته لتصبح خمرة أزلية، أمدَّتْ الشعراء فيما بعد بفيض من المعاني والأخيلة، من ذلك قصيدته التي يردُّ فيها على (النظّام) أحد أقطاب المعتزلة وزعيمهم الذي كان يلوم النواسي على إدمانه، فيدافع لومه بقوله [2] :

دَعْ عنكَ لومي فإن اللومَ إغراءُ
وداوني بالتي كانتْ هي الداءُ
صفراءُ لاتنزلُ الأحزانُ ساحتها
لو مسَّها حجرٌ مسَّتْهُ سراءُ
....
....
قامت بإبريقِها، والليلُ معتكرٌ
فلاحَ من وجهها في البيتِ لألاءُ
فأرسلتْ من فمِ الإبريقِ صافيةً
كأنما أخذُها بالعينِ إغفاءُ

يعيش الشاعر في هذه الأبيات لحظات المواجهة والتحدي، ولكنْ مع من؟ إنه أمام زعيم فرقة المعتزلة، وأصحاب الكلام الذين عُرفوا باتخاذهم الجدل سلاحاً،

(1) عز الدين إسماعيل: في الشعر العباسي، الرؤية والفن، دار المعارف، ١٩٨٠، ص ٤٢٤.
(2) الحسن بن هانئ (أبو نواس) : ديوان أبي نواس، ص ٦.

والعقل درعاً، مما تطلّب من شاعرنا حجةً دامغة، ونفَساً طويلاً وإيقاعاً متصلاً، لايترك للخصم فرصةً للسيطرة أو الإمساك بزمام المبادرة.

لذا طالعنا الشاعر منذ البداية بلهجةٍ آمرة تحمل قوة تمسكه بفلسفته وثباته على مسلكه، والدفاع عنهما دون هوادة، فجاء فعل الأمر (دع) بما يكتنفه من سكونٍ وثقل، وكأنه حاجزٌ سد أمام الخصم كل باب، مقدماً حرف الجر المتصل بالضمير العائد على ذلك الخصم، مؤخراً ذكر اللوم وكأنه يحاول مدافعته وإبعاده مستأنفاً الجملة الثانية بالفاء التي ربطت الكلام حتى بدا وكأن ماتأخر منه نتيجةٌ لما تقدم، إلا أنها نتيجةٌ تحتاج إلى التعليل والتاكيد، فكان لابد من استعمال (إن) المؤكدة التي تعدت بآفاقها مجال الاستخدام المعروف في اسلوب التوكيد[1]، فلم يعد الهدف هو إقناع الخصم بأن اللوم لاطائل منه، بل الهدف أن يظهر مدى تمسك الشاعر بخمرته، فهي الداء والدواء، واللوم لن يجدي في الردع عن المحظور، بل هو إغراءٌ به وحض عليه.

ومع أن هذا المعنى لم يكن جديداً، فقد ورد في قول الأعشى أبي بصير، كما ذكر الشارح :

وكـــأسٍ شربتُ على لـذةٍ

وأخـرى تداويتُ منها بها[2]

إلا أنه اتخذ على يدي النواسي إيقاعاً جديداً اتضحت فيه بعض صفات العصر من أناقة في التنسيق التركيبي، وذوقٍ موسيقي في اختيار الألفاظ، وترتيبها، فلم يذكر

---

(1) سيبويه: الكتاب، ج٢، ص ١٤٤.

(2) أبو نواس: الديوان، هامش (١)، ص ٦.

الخمرة صراحةً، لاليبعد ذكرها بـل ليجعلنـا نتمثـل لهـا صـورة جديـدة، ويؤكـد انهـا حـاضرةٌ في روحـه ووجدانـه، إذ تطـل علينـا متشـحة بالاسـم الموصـول (الـتي) تـارةً وبالضمير المنفصل (هي) تارةً أخرى، وبالضمير المستتر في (كانت) تارةً ثالثة، لتتجلـى أخيراً في صورة الداء الذي أورث الشاعر مذمة الناس ولومهم، لكنها في الوقت نفسـه الدواء الذي لابد منه، هذا التشكيل الإيقاعي تواترت أنغامه مع أحاسيس الشاعر تجـاه خمرته، فجسد الصراع الذي لايهدأ إلا بين أحضان هذه الخمرة، حيث عالمه الضائع.

إنه عالم أسطوري يعج بالأضواء، والإشراق، والبهجة، فالخمرة صفراء، صحيح أنه لونها المعروف لكن أسلوب الشاعر في تقديم هذه الصفـة حمـل دلالات وإيحـاءات وجدانية غنية، فقد جاء بها نكرةً كخبرٍ لمبتدأ محذوف تقديره (هي صفـراء) فـالحذف والتنكير جعلا الخبر يبدو وكأنه شعاعٌ آتٍ من الأفق البعيد حاملاً النور والإشراق، مما ولد شعوراً عارماً بالبهجة، فجاءت الكلمة مسـربلة بالـبريق الـذي لايمكـن أن يصـدر عنها فيما لو قال: (هي صفراء اللون) أو (الخمرة ذات لون أصفر).

وتبدو فاعلية الحذف والتنكير هنا على نحو أوضح عنـد رفـع الصـوت في إنشـاد البيتين الأول والثاني، إذ يساعد المد الذي تنتهي به كلمة (صفراء) والتي تنفرد بنفسها مكونة جملةً تامة على الإحساس بصورة الشعاع الآتي من البعيد المجهول حـاملاً اللـذة والفرح.

وقد ساعد التوقف عند القطع والاستئناف علـى تمثـل هـذه اللـذة وهـذا الفـرح والشعور بنشوتهما، وسمح للإيقـاع الـذي ارتفـع مـع كلمـة (صفـراء) ليتصـاعد معـه الإحساس العارم بالنشوة مؤكداً : (لاتنزل الأحزان ساحتها) ويتابع ارتفاعه مع صدر

جملة فعل الشرط (لو مسها) ليبلغ ذروته مع تنوين الرفع الذي ولد رنيناً مرتفعاً مع كلمة (حجرٌ) يفصل بين فعل الشرط وجوابه.

ثم تنعكس حركة الإيقاع مع جملة الجواب وذلك بالهبوط نحو نهاية البيت، مولداً تقابلاً شكلياً ودلالياً، ولد بدوره إيقاعاً متجاوباً رافقه تجاوبٌ صوتي وذلك حين جانس بين (مسها) في جملة فعل الشرط و (مسته) في جملة الجواب، مردداً بذلك صدى حرف السين بإيحاءاته الهامسة التي أضفت جواً عبقاً بنشوة السُكر، يشعر بها المتلقي تسري في أوصاله فتولد لديه نشوةً فنية ممزوجة بنوع من الدهشة وهو أمام مبالغة تحرك الحجر وتبعث فيه السرور والبهجة.

في هذا الجو لانشعر إلا ونحن أمام صورةٍ ترتسم أمامنا شيئاً فشيئاً، وكأننا في حلم، فقد انتقل بنا النواسي بحذقٍ وفن إلى صورة الساقية دون أن نشعر، ولا نصحو إلا مع حركتها تشق هدوء الليل المعتكر حاملةً إبريق الخمر بين يديها، ولعل الإيقاع في هذه اللوحة إنما يقوم على الجمع بين المتناقضات الخفية، مولداً شعوراً حاداً بالتمايز.

فالجملة الفعلية (قامت بإبريقها) بما تحمله من إيحاءٍ بالحركة المتغيرة اقترنت بالجملة الاسمية المسبوقة بالواو الحالية التي جعلت الحركة داخل إطار الليل بسكونه وهدوئه، ثم جاءت وقفة مابين الشطرين لتتيح لنا تمثل اعتكار الليل وحلكته، فإذ ماانتقلنا إلى الشطر الثاني وجدنا الظلام ينجاب حين يلوح السناء المنعكس عن وجه الجارية شيئاً فشيئاً حتى يتلألأ المكان بنورها.

إن إضاءة وجه المرأة، معنى متداول في الشعر القديم، إلا انه أصبح عند أبي نواس ذا آفاقٍ جديدة بما لحقه من ذوقٍ حضري يقوم على التنسيق وتجاور الأضداد، لإبراز الضد بالضد، كما قوم على حسن التداخل بين الأضواء داخل إطار اللوحة الشعرية، حين تدرج من الضوء الخافت الذي لاح من بين سجف الظلام المعتكر إلى الضوء المتلألئ في نهاية البيت.

وقد واكب الإيقاع هذه المعاني فإذا به يسترسل هادئاً مع الأسلوب الحضري في الشطر الأول، وزاد من هدوئه واسترساله ذكر الليل الذي حمل إلى الذهن صورة سواده وسكونه، ثم أتت كلمة معتكر لتضفي نوعاً من الحلكة الضبابية،. وعند وقفة مابين الشطرين ولدتْ الراء المنونة بتنوين الرفع نوعاً من التكرار المتراكم الذي زاد من الإحساس بالضبابية والتكاثف، ليستأنف في الشطر الثاني بالفاء المعقبة، والتي ربطت بين الشطرين وكأن الثاني نتيجة حتمية للأول.

ربما كانت متطلبات الوزن والقافية ذات أثر في تأخير الفاعل (لألاء) إلى آخر البيت، إلا أن اقتران الفعل (لاح) بشبه الجملة (من وجهها) حفّز المتلقي ليتنبأ بالفاعل، ويخمن بحدسه أنها الأضواء والأنوار، وبالتالي سيبدو معنى الضوء في ذهنه في البداية خافتاً حتى إذا ماجاءت شبه الجملة (في البيت) قوي الضوء ليتلألأ مع نهاية البيت عند كلمة (لألاء) وبذلك يكون الإيقاع الشكلي قد واكب الإيقاع الدلالي محدثاً المتعة الفنية، والأثر الجمالي لدى المتلقي.

ومع استرسال الشاعر في نشوته ينساب الإيقاع كانسياب خمرته من فم الإبريق، فيستمر على هدوئه في البيت التالي مستعيناً بالفاء الاستئنافية لمواصلة سيره

ليقدم لنا وجهاً آخر من وجوه نشوته. فإذا هي نشوةٌ بصرية تداعب العين وتفتنها، فتتلقفها العين بشوق وتسكر لمرآها، وتغفو بين أحضانها، ولا عجب في ذلك فهي خمرة صافية نقية، بل هي الصفاء ذاته، لذا أخر ذكر هذه الصفة إلى آخر الشطر الأول مما أتاح لتنوين النصب أن يصدح محلقاً بشفافية تلك الخمرة.

وكجريان خمرة النواسي رقراقة صافية كان جريان إيقاعه الشعري في تتابعه وتدفقه حتى ليحار خصمه من أين يمكن أن يواجهه، وأنى له ذلك وقد خدر الإيقاع قواه وأسكر عقله برضاب المعاني.

لقد كان إيقاعاً متماسكاً متطوراً ينتقل من بيتٍ إلى آخر دون حواجز، وكأن السابق منه يستدعي اللاحق سواءً بالاستئناف السببي (بين البيتين الأول والثاني) حيث كان اللوم سبباً للمدافعة والاسترسال مع وصف الخمرة، أو بالفاء المعقبة (بين البيتين الثالث والرابع)، هذا ماجعل الأبيات تبدو وكأنها وحدة موسيقية منسجمة في أجزائها وعناصره إلا أن استرسال الإيقاع لم يخلُ من حركة خفيفة نوعت نغماته، مما بعث فيه الحيوية والنشاط وحمل المتلقي نحو آفاق النشوة الخالدة.

إيقاع علم المعاني في نموذج
من شعر مسلم بن الوليد

بهمةٍ عالية شدَّ مسلم بن الوليد رحال الشعر في طريق وعرة، تنكب فيها جزالة الألفاظ البدوية وحلّق مع لطافة المعاني الحضرية معتمداً الزخرف والترصيع، فكان بحق مثال الذوق العباسي في العصر الأول، إذ جسد امتزاج الثقافات والأذواق، فحاز التقدير، والمكانة العالية حتى بين شعراء عصره.

ولا شك أنه كان يكابد في حياكة شعره ليكون تحفةً فنية قبل أن يكون نافذة الروح إلى آفاق العالم الشعري، لذا فإن إيقاعه في أغلبه لن يكون كما وجدناه عند أبي نواس ليناً سلساً، بل فيه شيء من توعر وقوة، حتى في باب الغزل، من ذلك قصيدته التي يقول فيها[1] :

أديرا عليَّ الراحَ، لاتشربا قبلي
ولا تطلبا من عندِ قاتلتي ذَحْلي
فما حزني أني أموتُ صبابةً
ولكنْ على منْ لايحلُّ له قتلي
أحبُّ التي صدَّت وقالتْ لتربها:
دعيهِا! الثريا منه أقرب من وصلي!

---

(1) مسلم بن الوليد الأنصاري: شرح ديوان صريع الغواني، تحقيق سامي الدهان، ط٢، دار المعارف، مصر، ١٩٧٠، ج٢ ص ٣٣ – ٣٤.

أماتتْ وأحيتْ مهجتي فهي عندها
معلقــةٌ بيــن المواعيــدِ والمطـــلِ
ومــا نلــتُ منهــا نائلاً، غير أنني
بشجــوِ المحبــين الأُلى سلفوا قبلي
بلــى، ربمــا وكلْــتُ عيني بنظرةٍ
إليها تزيدُ القلبَ خبــلاً على خبلِ
كتمــتُ تباريــحَ الصبابــةِ عــاذلي
فلم يدرِ مابي فاسترحتُ من العذلِ

بلهفةٍ وشوق يقبل الشاعر على رفيقــي لهوه ومجونـهِ، فيتوجـه إليهمـا بالخطـاب دون أن يمهد لذكرهما، أو يعرِّف السامع بهمــا فهـذا أمرٌ لايهمـه لأنـه يعيـش لحظـة انفعال عاطفي، ومعاناة وجدانية دفعته إلى طلب الشراب، لاليملأ ساعات العمـر لـذة ومرحاً، بل ليطفئ لظى قلبه الهالك على مذبح العشق، والذي أخذت شرارته تـتراءى مع توالي ثلاثة أفعال طلبية مسندة إلى ألف الاثنين والتي تــآزرت مـع أصـوات المـد في البيت لتفسح الطريق أمام إيقاع شعري مرتفـع متســارع عكـس ثـورة الشـاعر ولهاثـه وانفعاله.

وفي غمرة هذا الانفعال يلجأ إلى تقديم شبه الجملة (عليَّ) على المفعول بــه كـي لاتقع وقفة القطع والاستئناف على الياء المشددة بل لتكون على مقطع متحرك، يسهل بها الانتقال السريع إلى الجملة التالية، ومن هنا كان تقديم شبه الجملة على المفعول بـه ضرورة صوتية إيقاعية.

أما تقديم شبه الجملة في الشطر الثاني فقد يكون لضرورة الوزن والقافية أثـر في تشكيله إلا أنه خلق إيقاعاً دلالياً ساهم في تنظيم عملية التلقي عنـد السـامع، فحـذْفُ الموصوف في قوله (قاتلتي) أبعد عن ذهن المتلقي أية صفـات أخـرى للمحبوبـة وركـز على هذه الصفة بعينها، لتستقطب الخيال فيتمثل مدى قسوتها، وبالتالي مدى العـذاب والألم الذي سببته تلك المرأة للشـاعر، وهـذا بـدوره هيأ لتلقـي كلمـة القافيـة وكـأن السامع ينتظرها ويتوقعها، مما يترك لديه أثراً جمالياً يمكنه من عملية التذوق الفـني ومـن مشاركة الشاعر عذابه الذي أضناه وتركـه صريعـاً لايبـالي بثـأرٍ مـن غريـم، فخصمـه محبوبته التي يعاني من فراقها وصدهـا بعـد أن أحكمـت قطيعتـه حتـى أصبـح وصلهـا سراباً مستحيل المنال.

هذا الجو الانفعالي المشحون بـالتوتر انعكـس علـى مسـار الإيقـاع الشـعري، إذ تجلى في توتره بين ألف المد التي وردت في البيت الأول سبع مرات، وبين يـاء المتكلـم التي وردت أربع مرات، فتناوب الإيقاع بين الارتفاع والانخفاض مجسـداً ذلـك التوتـر النفسي، إلا أن تمركز الياء في مصـراع البيـت وقافيتـه أضفـى علـى الإيقـاع انكسـاراً عكس حزن الشاعر وأساه وضعفه أمام غريمته.

ويصرح الشاعر في البيت التالي بما يعذبه، ويشكو من معاناة الشـوق والصبابـة، مما سمح له بإفراغ بعض من شحنة الانفعال التي طالعنا بهـا في البيـت الأول، فتتخفـت أصداء ثورته، وتتراجع التوترات المرتفعة فيغلـب علـى الإيقـاع انكسـارحزين، يوحـي بضعف الشاعر ومعاناته، وقد ردد تنوين النصب في قوله (صبابةً) صدى أنينه وحزنـه،

ليتجه في الشطر الثاني في نغمة هابطة نحو مستقر الحركة الإيقاعية حاملاً معـه شعوراً عميقاً بالظلم.

وقد تجلت هذه الحركة الإيقاعية من خلال النسق التركيبي الذي انتهجه الشاعر، فما إن يأتي على ذكر تلك المحبوبة حتى تتلعثم الكلمات في صـدره، وتكـاد تقـف في حلقه، وهي تسابق آهات شكواه، ولواعج قلبه، فتسقط بعض أجزاء الـتركيب ضمـن مايُسمى في علم المعاني بظاهرة الحذف، فقد حذف المبتدأ في قولـه (ولكـن علـى مـن لايحل...)، والأصل: ولكن حزني على من لايحل...، معتمـداً في ذلـك علـى الذكـر السابق في الشطر الأول، كما حذف المضاف وترك المضاف إليـه ليحـل محلـه في قولـه (على من لايحل...)، والأصل (على فراق من لايحـل...)، وقـد اعتمـد في تنكبـه لهـذا الأسلوب على قرائن السياق المعنوي والحالي، كما حذف عائد الاسم الموصـول، فلـم يصرح باسم محبوبته القاسية، وترك خيال السامع يرسم لها صورة مسـتمدة مـن آفـاق الموقف الوجداني.

ويتابع في البيت التالي رسم هذه الصورة، فـإذا هـي ذات قـوة وحـزم وكبريـاء، وقد جسدت التراكيب بإيقاعها القوي ماتتمتع به صاحبته من صفات، فالتعبير بالفعل المشدد (صدّتْ) المتصل بالتاء الساكنة، ثم العطف بالفعل (قـالت) علـى الـوزن نفسـه ولد إيقاعاً قوياً، كما ساهم حذف مفعول الفعل (صدت) في إيجاد توازن صوتي بـين عبارتي (صدت - قـالت) لـذا لم يقـل: (أحـب الـتي صدتـني وقـالت...) لاريـب أن الإيقاع الوزني له دور في هذا الاختيار، لكن الإيقاع كان السـبب الأظهـر في تنكـب هذا الحذف، إذ رفع وتيرة الإيقـاع ثـم جـاءت بعدهـا عبـارة (لتربهـا) لتحـافظ علـى

الوتيرة الإيقاعية المرتفعة، وذلك لانتهائها بألف المد عند الوقف، مما أتاح الحرية في مد الصوت وإطالته، وهذا ماجعل المتلقي متلهفاً لسماع مقول القول، ليأتي بعد ذلك فعل الأمر (دعيه) في صدر الشطر الثاني منفرداً مشحوناً بوتيرة إيقاعية عالية توحي بالقوة والحزم، تليه وقفة قطع واستئناف بجملة تمثل مدى تصميم المرأة على القطيعة، فقد بدأت الجملة الاستئنافية بمبتدأ انتهى بألف مد طويلة (الثريا) استغرقت زمناً قبل الانتقال إلى تتمة الجملة، مما أتاح للسامع فترةً لاستحضار صورة الثريا وتمثل مايرافقها من معانٍ.

هذا الانتقال المفاجئ من حديث القطيعة إلى صورة الثريا عمل على شد الأسماع لمعرفة تتمة الجملة، ولم يأتِ الإخبار عن الثريا مباشراً لها، بل تأخر لتتقدم شبه الجملة المتصلة بالضمير العائد على الشاعر (الثريا منه أقرب من وصلي) هذا التنسيق كان له فاعلية كبيرة في تجسيد الإيقاع الدلالي، فلو أنه قال (وصلي بعيد) لَما استطاع أن يجسد قوة تصميم المرأة على القطيعة، لذا فقد جعل الثريا - على بعدها - أقرب من وصله، ومن هنا أخر ذكر الوصل إلى آخر البيت وقرن الثريا بشبه الجملة المقترنة بالضمير العائد على الشاعر، وجعلها في طرف واحد يقابل المحبوبة في الطرف الآخر على النحو التالي:

الثريا منه   أقرب من وصلي

هذا التقابل كان وجهاً من وجوه الإيقاع الذي سيختل حتماً فيما لو قال:(الثريا أقرب منه من وصلي) إذ سيؤدي إلى تجاور (منه)، (من)، مما يشكل ثقلاً على اللسان، ويحرم التعبير من إيقاعه الدلالي والشكلي القائم على التقابل والمواجهة.

وتتضح صورة المواجهة القائمة على التقابل في البيت التالي، مما يوحي باستمرار انفعال الشاعر واضطرابه وهو يشكو مما عاناه في حب صاحبته، فهو يتأرجح بين الموت والحياة، بين الأمل واليأس، بين الوعد والمماطلة، وفي أثناء ذلك يتأرجح الإيقاع الشعري بين الارتفاع والهبوط، فمع كلمة (أماتت) يرتفع دون عوائق وكأنه صرخة استغاثة مع حرف المد الذي ساعد الشاعر ليطلق آهة صدره، ثم يهبط مع كلمة (وأحيت) حيث ردت إليه روحه مع الياء المفتوحة والمتصلة بتاء التأنيث الساكنة، ليستمر في الهبوط مع صوت الياء في كلمة (مهجتي) ليعود بعد ذلك إلى الارتفاع شيئاً فشيئاً مع ألف المد في نهاية الشطر، ليتابع ارتفاعه مع التنويه في كلمة (معلقة) حتى يصل إلى ألف المد في كلمة (الموعد) ليعكس اتجاهه هابطاً نحو نهاية البيت مع حركة الكسر.

ويتمثل الإيقاع المتأرجح في البيت التالي بصورة أخرى، إذ يستعين الشاعر بأسلوب الاستثناء بـ (غير) حيث يبدأ مرتفعاً مع الجملة المنفية (وما نلت منها نائلاً) والمنتهية بتنوين النصب، فينفي نفياً قاطعاً أن يكون قد نال منها أي نائل[1] وقد ساعد تنكير (نائل على الإيحاء بالنفي التام، لكن الإيقاع ينعكس فجأة مع الاستثناء ب (غير) دلالياً وصوتياً، فيتجه نحو الهبوط مع ياء المتكلم ليمثل نبرة الاستسلام لواقع إنساني، عرفته البشرية على مر العصور، مما خفف من وطأة المعاناة التي يعيشها الشاعر.

---

(1) عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٩٠ - ٩١.

وتتجلى نبرة الاستسلام الممزوجة بالحزن من خلال غلبة الأصوات المكسورة في الشطر الثاني (بشجو المحبين الألى سلفوا قبلي)[1].

ويستمر الإيقاع المتأرجح بارتفاعه ثانية في بداية البيت التالي مع كلمة (بلى) التي بدت وكأنها صرخة ردت على الشاعر وعيه بعد أن كاد يفقده تحت وطأة معاناته، مما أعطى الإيقاع حرارة وتدفقاً، لكن شدته تراجعت مع استخدام الأداة (ربما) التي أوحت بحالة من عدم اليقين والشك وصاحبت حالة الغثيان التي يعيشها الشاعر تحت وطأة اوجاعه، ومن هنا جاء استخدامه لفعل (وكلت) فقد تجلى فيه تباطؤ الإيقاع من خلال دلالته على الاتكالية والتكاسل وبما يتضمنه من تشديد خفف من سرعة الإيقاع الصوتي.

ويأتي تنكير كلمة (بنظرةٍ) ليجعل الصوت يردد شكوى الشاعر وأنينه مع الوقفة الطويلة بين الشطرين، وليوحي بأن نظرته فريدة مميزة غير عادية، إذ قلبت كيان الشاعر وزادت من اضطرابه، فإذا كانت قد داوت بعض أسقامه إلا أنها زادته خبلاً على خبل، فهو يتأرجح بين الشفاء والسقم، بين الحياة والموت وهذا منتهى المعاناة والعذاب.

إذاً فقد كان أمله بوصال المحبوبة أملاً بعيداً، ومن هنا جعل تتمة الجملة –التي بدأت في الشطر الأول– في صدر الشطر الثاني، وما ذلك إلا ليجسد شعوره بالبعد الشاسع، الذي يفصله عن محبوبته، فبدت شبه الجملة (إليها) وحيدة، بعيدة، يفصلها

[1] روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط٢، ١٩٨٣، ص ٨٨.

عن جملتها وقفة مابين الشطرين تصدح برنين تنوين الكسر بما يوحيه من حزن وألم ويأس.

ومع استمرار حالة التأرجح بين الضعف والقوة، يتحامل الشاعر على نفسه محاولاً أن يتماسك، فيغالب أوجاعه ليظل صامداً أمام المحنة ويضم جناحيه على آلامه محاولاً إخفاء تباريح هواه عن عاذليه مما يعطيه بعض الراحة مما يلاقيه.

ويظهر ارتياحه ورضاه لما حققه من إبعاد أذى العاذلين في توالي جمله في البيت الأخير سلسلة هادئة متتالية يصل بينها بالفاء المعقبة التي للترتيب، مما حقق تواصلاً تركيبياً خاصاً، بدا معه التالي كنتيجة للسابق، وسارت الجملة في إيقاع هابط نحو مستقر الحركة الإيقاعية مع نهاية البيت.

إلا أن هذه التراكيب كشفت عن مدى تأثره من موقف عاذليه، إذ بدا استياؤه منهم بتقديم المفعول الثاني على الأول في قوله (كتمت تباريح الصبابة عاذلي) والأصل، كتمت عاذلي تباريح الصبابة)، لأن المفعول الأول هو الأعرف، ولما كانت كلمة (عاذلي) مضافة إلى ضمير المتكلم فإنها الأعرف إلا أنه أخرها وقدم تباريح الصبابة وكأنه يحاول ضم جناحيه على هذه التباريح وسترها عن هؤلاء العاذلين في حركة إيقاعية فيها بعض الارتباك والانفعال.

إيقاع علم المعاني في نموذج

من شعر أبي تمام

امتلك حبيب بن أوس الطائي خيالاً واسع الآفاق، وفكراً عميق الأغوار، وثقافةً غزيرة أغناها السفر والترحال، فكانت تلك أقانيم ثلاثة أعطت الطائي خصوصيته الفنية التي مثلت ثمرة تطور فني شهد امتزاج ثقافات العصر[1] .

إلا أن قسوة ظروف الحياة التي مرَّ بها الطائي، ومخزونه الثقافي والعلمي تفاعلا في أعماقه وتركا أثرهما واضحاً في توقيعات روحه ووجدانه، فإذا الوحشة تكتنف ألفاظه، والفلسفة تمتزج بفكره فتلقي على شعره غلالةً من الغموض، لاتلبث أن تتكشف عن معانٍ عميقة تورث السامع ألقاً غريباً، يصدم حسه، وينبه ذهنه، ويشده نحو تفرعات المعنى دون أن يترك له فرصةً للتأمل أو لاستعادة وعيه، فيظل واقعاً تحت تأثير إيقاع صنعته المحكمة، سواء كان الموضوع ذا طبيعة قوية كالفخر والمدح، أو كان ذا طبيعة رقيقة كالغزل والعتاب.

هذا ماأعطى شعره مذاقاً جديداً لم نألفه بهذا الاتساع من قبل، بل إننا نلمسه في أكثر المواقف الانفعالية، ففي إحدى وقفاته الطللية حيث يسود جو من الحزن والكآبة يقول[2] :

دَنِفٌ بكى آياتِ ربعٍ مُدنَفِ

---

(1) طه حسين: من حديث الشعر والنثر، ط (11)، دار المعارف بمصر، ١٩٧٥، القاهرة، ص ٩٢.

(2) أبو تمام: ديوان أبي تمام، تحقيق محمد عبده عزام، ط٢، دار المعارف بمصر، ١٩٦٩، المجلد الثاني، ص ٣٩٤.

لـولا نسيـمُ ترابهـا لم يُعـرَفِ

طابـتْ لأقـدامٍ وَطِئـنَ ترابَهـا

فنفحنَ نشرَ لطيمـةٍ مـع قرقـفِ

أرجٌ أقـامَ من الأحبـةِ في الثـرى

وصَـرىً أُريقتْ بالدموعِ الذرّفِ

أخـذَ البلـى آياتهـا فرمـى بها

بيدِ البوارح في وجوهِ الصفصـفِ

وحدي وقفتُ ولم أقلْ من عـبرةٍ

وقفت حشايَ بها لحادينا قـفِ

وحسدتُ ماغادرتُ فيها من بلـىً

وبلوتُها بوميضِ طرْفٍ موسَـفِ

وظللتُ أُلحفُ في السؤال رسومَها

والمنعُ من تحفِ السؤالِ الملحِـفِ

فلنؤيهـا فـي القلبِ نـؤيٌ شفّـهُ

وَلَـهٌ بظاعنهـا وبالمتخلـفِ

لم يعد لشاعر في هذه الأبيات يعاني وحدهُ من آلام الفـراق والغربـة، فـالطلل - كما نلاحظ- يقاسمه همومه وأحزانه فهو مثله مدنف مريض، أنهكته الأيام، بما جرت عليه الرياح والأنواء، حتى إن معالمه لم تعد تبين وانمحت آثاره، فلم يسـتطع أن يعرفـه إلا من خلال رائحته الشذية، ومن هنا اكتنف الأبيات إيقاع ذو منحيين، الأول منهما

يجاري الحركة الوجدانية للشاعر الذي أنهكـه الفـراق وبـراه الشـوق والسـقم والثـاني يجاري الحركة الوجدانية للطلل الذي أنهكتـه الأيـام بمـا تعـاوره مـن عواصـف وأنـواء ورياح طوحت بمعالمه وآثاره، وهذا ينطوي على ثنائية تقابلية بين الطلل والشـاعر، إلا أن هذا التقابل لايقوم على التعارض أو التناقض، بل على العكس يقوم على التشـاكل والتماثل.

ومع أن الأبيات الأربعة الأولى تكاد تختص بإيقاع الطلل المدنف، إلا أن صـوت الشاعر لم يختفِ تماماً، إذ يطالعنا منذ بداية الأبيات ليضيع بعد ذلك في جنبات الطلل، ليبرز في الأبيات الأربعة الأخيرة مع صورة الشاعر المدنف.

في القسم الأول يعتمد الإيقاع نظاماً بلاغياً خاصاً، فمع أن الجمل الخبرية طغت علـى الأسـلوب التعبـيري إلا انهـا انتظمـت وفـق إيقـاعٍ متنـاوب بـين الجمـل الاسميـة والفعلية، ففي البيتين الأول والثالث جاء بخبر لمبتـدأ محـذوف بصيغـة التنكـير: (دنـف، أرج) ليستأنف بعد فترة سكون- أتاحت لرنين التنوين أن يردد صـداه- بجملـة فعليـة فعلها ماضٍ مسند إلى ضمير الغائب المفرد: (بكى آيات ربع مدنف- أقام مـن الأحبـة في الثرى...) مشكّلاً في كل منهما جملةً طويلة امتدت على مدى بقيـة لشـطر، بينمـا تصدر البيتين الثاني والرابع جملة فعلية فعلهـا مـاض:(طـابت- أخـذ) لينتـج عـن كـل منهما فعل ثان، كان الفعل الأول سبباً له، ففي البيت الثاني قال:

طابت لأقدامٍ وطئنَ ترابهـــا   فنفحن نشر ....

وفي البيت الرابع قال:

أخذ البلى آياتها فرمـى بهـــا   ....

ومن الملاحظ أنه على الرغم من قصر الجملتين الاسميتين (دنف - أرج) فإن كلاً منهما كانت مفتاحاً إيقاعياً لسلسلة من الجمل الفعلية الطويلة، دفعت بالإيقاع ليرتفع مع تنوين الرفع، ثم ليجري مع الأسلوب الخبري في مستوى أفقي على النحو التالي:

دَنِفٌ : **بكى آيات ربع مدنف.....**

طابت لأقدام وطئن .....

أَرَجٌ : **أقام من الأحبة في الثرى .....**

أخذ البلى آياتها .....

ولما كانت السمة البارزة للطلل الإبهام وعدم البيسان فإن التنكير كان له دور كبير في إشاعة جو من الغموض مع مايخلفه تنوين التنكير من ترجيع صوتي آتٍ من البعيد المبهم.

ففي الأبيات الثلاثة الأولى ورد التنكير ست مرات، وكانت في أغلبها محوراً لجملة فعلية تقوم بوصفه فتزيل بعض إبهامه مثل:

(دنفٌ بكى- لأقدامٍ وطئن - أرجٌ أقام - صرىً أريقت)، وقد عمل تنوين التنكير على تنويع الإيقاع والتخفيف من حدة طول العبارة الشعرية، وأما ماجاء من الأسماء المعرفة فهي قليلة، من ذلك (آيات) في البيت الأول، أضافها إلى كلمة (ربع) لكن الغموض ظل يغلفها لأنها أُضيفت إلى نكرة، أما كلمة (ترابها) في الشطر الثانيمن البيت الثاني، وكلمة (ترابها) في البيت الثاني فقد أضيفتا إلى ضميرٌ يعود على (آيات ربع) التي ظلت في ذهن السامع شبه نكرة، فلم تساهم في التعرف على ذلك الطلل.

وقد زاد من الإيحاء بهذا الغموض حذف المبتدأ والموصوف في قوله (دِنِف) فلم يقل (هو رجل دنف) وذلك كي يستطيع استغلال الطاقة التعبيرية والإيقاعية للحذف والتنكير، إذ جعل صورة الشاعر الدنف تنتصب أمام السامع فيتمثل فيه صفة (الدنف) دون غيرها من الصفات، فيعيش حالة الدنف والسقم التي يعاني منها الشاعر ويشاركه موقفه الوجداني وشعوره العارم بالغربة، لقد ساهم التنكير والحذف في تعميق هذا الشعور، فلا الربع فيه آثار يأنس بها، ولا صاحب بجانبه يواسي جراحه ويخفف آلامه، حتى الأحبة الذين عبق المكان ببقايا أريجهم لم يذكرهم، وحذف اسم أصحاب الأقدام، فقال:(طابت لأقدام وطئن...)، وكما كانت العبارتان (دنف – أرج)) ركيزتين أساسيتين في المعنى فهما كذلك ركيزتان إيقاعيتان، حددتا نقطتي ارتكاز الإيقاع في القسم الأول، وما ذلك إلا بفضل فاعلية الحذف والتنكير.

وقد بلغ الغموض مداه حين حذف الفاعل بعد أن نكر الخبر المسند إلى مبتدأ محذوف في قوله (صرى أريقت) مع أنه هو نفسه صاحب تلك الدموع التي أغرقت المكان، لكنه أبقى نفسه بعيداً عن مجال الوقفة ليزيد من الإيقاع الموحش الهادئ الذي تساوق في جمل متتابعة دون اضطراب يمزق حزن الطلل وغموضه، فبقي غائماً لم نستطع تبين معالمه، وما ورد فيه من تقديم وتأخير كان عادياً ومالوفاً، ففي قوله (دنف بكى) قدم الفاعل على الفعل فلم يقل (بكى دنف آيات ربع...) لأن المهم ليس الإخبار ببكاء الشاعر، بل أراد تصوير حالة السقم التي آل إليها، والتي دفعته إلى البكاء، وكذلك الأمر في قوله (أرج أقام) فالأصل (أقام أرج في الثرى).

إن تقديم الفاعل وتنكيره أعطاه نوعاً من التفرد والاستقلال عن الجملة الأم، ليكون له السبق إلى ذهن المتلقي فيرسم معالمه، ويولد أحاسيس ومشاعر لايمكن أن تتوفر حين يسرد الفاعل ضمن جملة طويلة لايكاد المتلقي ينتبه لوجوده فيها، هذا إضافة إلى أنه سيحرم المعنى من آفاق الإيحاءات الدلالية التي ولدها استقلال الكلمتين: (دنف – أرج) والتي صاحبت تنوين الرفع.

أما تقديم شبه الجملة (من الأحبة) على شبه الجملة (في الثرى)، فذو دلالات إيقاعية تتعلق في جانب منها بضرورة الوزن الذي سيختل حتماً فيما لو غيرنا الترتيب، وتتعلق في جانب آخر بمستلزمات الإيقاع الداخلي، فقد أدى تأخير كلمة (الثرى) إلى جعل المقطع الأخيرمن الشطر الأول مفتوحاً مع مد الألف المقصورة، مما لاءم الإحساس بالانتشار والانطلاق الذي رافق صورة الأريج المنبعث من تراب الطلل، والمنتشر في الآفاق، وبذلك سمح للصوت بالانطلاق متجاوباً مع صورة الأريج المنتشر.

وهذا هو السبب نفسه في تأثير شبه الجملة (بيد البوارح) في البيت التالي حيث قال:

أخذ البلى آياتهـــا فرمـــى بهـــا

بيد البوارح في وجوه الصفصف

فلم يقل: (أخذ البلى آياتها بيد البوارح فرمى بها في وجوه....) إذ إن ضرورة الوزن تطلبت هذا التقديم كما أن الحرص على المقطع المفتوح في نهاية الشطر الأول استدعاه أيضاً، وبذلك كانت الفعالية البلاغية للتقديم والتأخير في هذا القسم ضعيفة،

إذ لم يسهم في رفع وتيرة الإيقاع، بل على العكس نجد أنه ساعد في تنظيم سير الإيقاع الهادئ الحزين، المتشح بالغموض.

وفي القسم الثاني كان الشاعر محور اللحظة الشعرية، إذ نراه يلتفت إلى نفسه بعد أن انتهى من وضعنا داخل إطار الطلل، فيهتز الإيقاع مع ارتعاش روحه المفعمة بالشوق والحنين، وتكاد العبرات تخنقه، والغصة تتلف أحشاءه، فتقف الكلمات في حلقه ويضطرب الإيقاع البلاغي مع تقديم وتأخير يفصل بين الفعل ومفعوله بجملة طويلة يكتنفها الحذف تبدأ في الشطر الأول من البيت الخامس متجاوزةً وقفة مابين الشطرين إلى الشطر الثاني.

فقد بدأ بتقديم الحال (وحدي) فأوحى بمدى إحساسه العميق بالغربة والمرارة والوحشة، ويقف به الكلام عند قوله (وقفتُ) حيث بلغ به الحزن حداً جعل أنفاسه تقف في حلقه فتحول بينه وبين استيقاف الصحب وكأنه يستعيض عن وقفة الأصحاب بوقفة الزمن، محاولاً الإمساك بالحياة، لذا نراه يلملم أطراف الكلام، ويجمعه في جملة طويلة امتدت حتى نهاية البيت مستغلاً في ذلك إمكانيات التقديم والتأخير، محدثاً تداخلاً تركيبياً أورث الإيقاع تشابكاً عكس قلق الشاعر وتوتره،إذ فصل بين الفعل ومفعوله بجملة طويلة كان حقها التأخير فلم يقل:(لم أقل لحادينا قف بسبب عبرة وقفت حشايَ بها).

صحيح أن سلامة الوزن تطلبت مثل هذا التقديم، ولكن فاعلية التقديم تعدت ضرورة الإيقاع الخارجي، لأن الإيقاع الداخلي كان أكثر أهمية إذ استطاع أن يعكس قلق الشاعر واضطرابه، كما أتاح لتنوين (عبرةٍ) أن يخفف بصداه ثقل المقطع

المغلق عند وقفة مابين الشطرين، فيسمح لأنين الشاعر ليأخذ مداه، إننـا لنكـاد نسـمع شهيق بكائه يتردد مع تلك الوقفات السكونية عند المقاطع المغلقة، والتي تقطـع النَفَـس في مواقع متعددة من الشطر الأول، وتولد ثقلاً في السمع يوحي بثقل الهم الجاثم فـوق صدر الشاعر كما توحي بثقل الكلام عليه، فالشطر يتـألف مـن ثمانيـة مقـاطع طويلـة منها مقطع واحد مفتوح ومن خمسة مقاطع قصيرة.

في هذا السياق لم يـرد حـرف المـد إلا مـرة واحـدة في كلمـة (وحـدي) حيـث ساعدت حركة الكسر مع صوت الياء على الإيحاء بالألم والتوجع، ووصلت بهما إلى أعماق السامع، كما ساعدت الشاعر ليطلق شكواه ويتخفـف ممـا أثقـل صـدره مـن أوجاع.

ولعل تكرار معنى الوقوف في ثلاثة مواضع من البيـت عكـس الرغبـة الملحـة في أعماق الشاعر للبقاء بين أحضان الربع، حتى إن تأخير عبارة (لحادينا قـف) إلى آخـر البيت جعل فعل الأمر نقطة ارتكاز عاطفي جسد تحقيق تلك الرغبـة معنويـاً وصوتيـاً، فهو فعل يتـألف مـن حرفـين: حـرف القـاف وهـو صـوت انفجـاري[1] مجهـور عنـد القدماء[2] عميق[3]، وصفه ابن جني بأنه صوت صلب[4] ، لذا فهو قادر علـى تصوير الحركة النفسية، ومتابعة التوترات الانفعالية في آن معاً، بينما تميز صـوت (الفـاء) بأنـه

---

(1) ابراهيم انيس: الأصوات اللغوية، ط٥، نشر مكتبة الأنجلو مصرية، ١٩٧٩، ص ٨٧.

(2) المرجع السابق: ص ٨٥ ، ١٥٧.

(3) المرجع السابق: ص ٨٦.

(4) ابن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى للطباعـة والنشر، بيروت، ط٢، ب.ت، ج٢ ص ١٥٨.

ذو مخرج شفوي متطرف[1] وينتسب إلى جماعة الأصوات المهموسة الضعيفة، وهو كما نرى يشكل القافية الخارجية التي فرضت نفسها منذ بدء الأبيات مع كلمات مثل (دنف، مدنف، يعرف، فنفحن) وكان تعارضها مع صوت القافية أقل وطأة حيث طالعنا ذلك الصوت في البيت الثاني حين تتابعت وتيرة الإيقاع في اتجاه مستو فنراه في كلمات مثل (لأقدام – قرقف)، وفي البيت الثاني في كلمات (أقام – أريقت).

حتى إذا وصلنا إلى القسم الثاني وازداد التوتر الإيقاعي تكاثف وجود صوت القاف موحياًبذلك التوتر ومجسداً إياه في حركة متموجة ونامية مع الكلمات (وقفتُ– أقل– وقفتْ – قف) حيث تجاوب صوت القافية (الفاء) مع صوت القافية الداخلية ،القاف) تجاوباً منسجماً حميماً وصل ذروته عند المركز الدلالي والصوتي (قف)، فجسد بذلك إيقاع الرغبة الضائعة التي يحلم بها الشاعر ويجسد آثار الربع عليها.

لكن الشاعر يرجع إلى واقعه ليستسلم إلى حتميات ظروفه، وينقاد لما يأتي به قدره مع شعوره بدنو الرحيل، فتخمد ثورة نفسه، وتفتر حركة التراكيب، فينساب الإيقاع ضعيفاً رتيباً يحكي حالة الانكسار والخيبة التي آل إليهما حال الشاعر، ومع أن الأفعال تطغى على التراكيب والجمل إلا أن الحركة المتولدة عنها كانت كذلك ضعيفة، فالجسد فيه إيحاء بالفعل الخفي والضمني، وكذلك ترجيع الطرْف المتكسر المشفق فيه إيحاء بالحركة الضعيفة، وإذا عدنا إلى مظاهر الترتيب السياقي لمسنا مافيها من إيقاع إخباري خافِتٍ، وفق مسار مستو، جعل من تاء الفاعل المتحركة قافية

---

[1] ابراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص ٤٦.

داخلية متصلة بالشطر الأول المنتهي بتنوين الفتح، مما سهل الانتقال إلى الشطر الثاني حيث تمتد الجملة حتى نهاية البيت الذي يتصل بالبيت اللاحق بواو العطف:

وحَسَدْتُ ماغادَرتُ فيها من بِلًى
وبَلَوتُها بِوَميضِ طرْفٍ موسَفِ
وظَلِلتُ أُلحفُ في السؤالِ رسومَها
والمنعُ من تُحَفِ السؤالِ المُلْحِفِ

ويتابع في البيت اللاحق المسار الإيقاعي نفسه مع شيء من الظلال المتجاوبة المتكررة الناجمة عن الفعل (ظللت) الذي يحمل إيحاءات الاستمرار المتكرر صوتياً بتكرار صوت اللام، ومعنوياً بما يحمله من معنى الاستمرار الزماني، محاولاً تحقيق ماعجز عن تحقيقه في الواقع من استمرارية وبقاء.

كما ساعدت معاني الإلحاح والإلحاف في السؤال في تأكيد معنى الاستمرارية والتكرار والامتداد ليس فقط من حيث الظلال الدلالية التي تلقيها، بل من حيث الإيحاءات الناجمة عن الصفات الفيزيولوجية لصوت الحاء، والتي ساهمت في إخراج مكنونات الصدر المثقل بهموم الموقف الشعري، فصوت (الحاء) يمتاز بالاستمرارية والعمق الفيزيولوجي الناتج عن انطلاق الهواء من الرئتين بصعوبة نتيجةً لتضيق في الحلق يرافق خروج الهواء على الرغم من عدم اصطدامه بعد ذلك بحواجز الفم[1].

ولعل اقترانه بصوت الفاء الرخو الذي يعد محوراً مركزياً في القصيدة خفف من ثقله، وعكس جو الخيبة والشعور بالضعف.

---

[1] أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، ط٣، عالم الكتب، ١٩٨٥، ص ٢٧٦.

وتتبدى إرادة التواصل والامتداد لدى الشاعر في تأخيره للمفعول به (رسومها) إلى نهاية الشطر الأول مما سمح للصوت ليأخذ مداه مع ألف المد الذي تنتهي به الكلمة، لكنه يقف فجأةً مع المصدر (والمنع) مجسداً اصطدام رؤى الشاعر وأحلامه بالواقع المر، إنَّ تقديم هذه الكلمة لتتصدر الشطر الثاني كان ضرورة إيقاعية ساهمت من خلال تركيبها الصرفي في تعميق إيحاءات الموقف الوجداني، فالمصدر (منع) ينطوي على إطلاق الحدث من الزمان والمكان، لكن اتصاله بأل التعريف حدٌّ من إطلاقه مجسداً بذلك جوهر شكوى الشاعر...، وهنا ينتابه شعور عارم بالخيبة والضعف، وتوارى جمله خافتة خالية من مظاهر النشاط الدلالي.

هذا الانسجام والتلاؤم بين آفاق المعنى والشكل التعبيري، ترك صدى فنياً وجمالياً ممتعاً لدى المتلقي، إذ حقق التوافق والانتظام لمظاهر الانفعال الإنساني من خلال تنظيم الحركة اللغوية للشعر.

ولعل السلوك التعبيري للشاعر في انتقاله من استخدام سلسلة من الأفعال في أثناء شكواه إلى استخدام الجملة الاسمية في الشطر الأخير ولد نوعاً من الإيقاع صاحب سلسلة الأفعال الماضية المتصلة بتاء الفاعل المتحركة (وقفتُ – حسدتُ – غادرتُ– بلوتُ– ظللتُ) وهي أفعال صورت جهد الشاعر ومعاناته، ثم تلتها في النهاية الجملة الاسمية (المنعُ من تحف السؤال الملحفِ) فمثلت الحقيقة الكبرى الثابتة والتي تصغر أمامها تلك المعاناة، ويتضاءل إزاءها ذلك الجهد ليصل بنا إلى البيت الأخير ليخرج بنتيجة ماآل إليه حاله إذ تنتقل صورة الربع لتنطبع في قلبه، فإذا هو حصير قد أنهكه الشوق والوله بالأحبة الظاعنين، وبالرسوم الباقية، عندئذٍ يتوحد

الشاعر بمظاهر البلى في الربع وتتوحد المحبوبة ببقايا الآثار والرسوم ويصبح فعلهما واحداً في وجدانه وبهذا يحقق مالم يستطع تحقيقه في الواقع.

وهنا يبلغ الإيقاع البلاغي ذروة انتظامه فيجري سلساً لاتعترضه عوائق ولا ينتابه تعقيد، بل تتجاوب أصداؤه في جملة طويلة امتدت على مدى البيت الأخير، إلا مانراه من تقديم شبه الجملة على المبتدأ النكرة، وهو تقديم واجب لايحمل أية إرهاصات جديدة.

وعموماً ساد الوقفة إيقاع خافت أوحى بضعف الشاعر المدنف والمنهك، فإذا ماارتفعت وتيرته في البيت الخامس عاد إلى سابق حركته ليصل بنا إلى مستقر الحركة مع النتيجة التي آل إليها حاله.

إيقاع علم المعاني
في العصر العباسي الأول

نستطيع بعد هذه المتابعة لآفاق الإيقاع البلاغي أن نجزم بأن الأدب -والشعر خاصة - إنما يقوم على أساس علاقاتٍ إيقاعية تربط الدال بالمدلول، وتنظم حركة كلٍّ منهما، وذلك بإخضاع العناصر اللغوية -سواء من الناحية الشكلية أو الدلالية- لنظام إيقاعي خاص، ينسق حركتها ويوجد بينها نوعاً من التناسب والتلاؤم، والانسجام، ولو افتقر النص الأدبي إلى هذا الإيقاع لفقد هويته الفنية، وتحول إلى نصٍ لغوي عادي، لايحمل أية مؤثرات جمالية.

إن العناصر المكونة للنص الأدبي ذات حركة تتجلى في الحركة الصوتية الناجمة عن تفاعل الأصوات والحروف داخل التركيب كما تتجلى من جهة ثانية في حركة الكلمات داخل التركيب، وتتجلى كذلك في حركة التراكيب ذاتها من حيث تساوقها أو تقاطعها، أو تداخلها، وتتجلى أخيراً في حركة المعنى والدلالة، إذ تتفاعل الكلمات والتراكيب لتنتج المعنى الشعري، الذي لايتخذ وجهةً واحدة -كما في اللغة العادية- بل يتميز بطاقة إيحائية توسع أفقه وتخرج به إلى كافة الاتجاهات، على نحو يجعله معنى متجدداً دائماً ففي كل مرة نعود إليه نجد فيه مالا نجده في المرة السابقة، لأن حركته نامية بما يختزنه من حيوية مستمدة من النظام المتماسك الذي يبعث فيه إيقاع الحياة، وكلما ازدادت قوة الحياة في النص الأدبي، زادت قوة الإيقاع، بل إن قيمة العمل الأدبي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بقدرة الأديب على تشكيل البنية الإيقاعية المتكاملة، وعلى ضبط حركتها.

ولعل من أهم مظاهر النظام الإيقاعي تلك الحركة الناجمة عن النسق التركيبي للجملة، ذلك النسق الذي يقوم على نظام خاص يضبط حركة العناصر ويوحدها، أو يوجد بينها تدرجات موحية أو توازنات أو تقابلات[1] إنه ينظم الكلام وكل تنظيم فيه بالتأكيد روحٌ جمالية فنية، لأنه يحمل فكرةً تتجسد من خلال الحركة الإيقاعية، يولد في المتلقي إحساساً بالتعادل والتوازن بين الحركة النفسية المعنوية، والحركة الشكلية اللغوية.

إن أول مظاهر هذا التنظيم يبدو في العلاقات التركيبية، لأن اللغة الأدبية ليست مجموعة كلمات، بل هي تراكيب مكونة من كلمات ترتبط بعلاقات تشكل أنساقاً خاصة متميزة.

ويقوم التركيب في اللغة العربية أساساً على علاقة الإسناد، وهي علاقة جوهرية تعتمد إما على التماثل أو التضاد أو المقاربة، أو المفارقة، أو التوازي أو الاستدعاء بين المسند والمسند إليه، وكلها علاقات يمكن أن نَسِمَها بأنها علاقات إيقاعية، لأنها في النهاية تحقق التلاؤم والانسجام والتفاعل المثمر والمؤثر في آن معاً، وفي سبيل ذلك قد يحتاج الأديب أحياناً إلى الانحراف عن العلاقة الأصلية، معتمداً في ذلك على مقدرته في استغلال الطاقات الكامنة في اللغة، من حذف وذكر، وتقديم وتأخير، وتعريف وتنكير، وفصل ووصل، وخبر وإنشاء... ولا يقتصر التنظيم الإيقاعي على إيقاع العناصر داخلة إطار الجملة، بل يتعداه إلى حركة الجمل داخل السياق.

---

[1] رينيه ويليك، أوستن وارين: نظرية الأدب، ص ١٧٢.

ومن خلال تذوقنا فاعلية هذه الظواهر في البناء الإيقاعي للشعر وجدنا أن آثارها تعدّت الجانب الصوتي والتركيبي إلى الجانب الدلالي المعنوي، كما كان لها آثار فنية جمالية واسعة.

١- إيقاع الخبر والإنشاء:

مايلفت الانتباه في الشعر القديم غلبة الأسلوب الخبري على الأسلوب الإنشائي، وذلك لغلبة الموضوعات التي تضع الشاعر في موقف المخبر عن حاله أو عن حال غيره، إلا أن الانتقال من الأسلوب الانشائي إلى الأسلوب الخبري أو العكس، كان ذا أثر فعال في تغذية الإيقاع البلاغي، وذلك لأنه يخلق حركةً متموجة ممتدة تضفي على النص حيوية ونشاطاً ملحوظين، من ذلك مانراه من انكسار الإيقاع الممتد في قول بشار[1] :

ريق سعدى -يابن الدجيل- الشفاء

فاسقنيه لكل داءٍ دواء

فقد كسر الإيقاع الممتد مع العبارة الخبرية (ريق سعدى الشفاء) بالنداء الذي أعطاه دفعاً، ورفع وتيرته، ليرجع إلى مساره الأصلي مع الخبر المؤخر ليعود مرة أخرى بعد وقفة مابين الشطرين إلى الارتفاع مع الأسلوب الإنشائي المثقل بصيغة فعل الأمر والمتصل بياء المتكلم وضمير الغائب، ليستأنف بجملة منفصلة، تلقي إلينا بحكمة معروفة إلا أنها في هذا السياق اتشحت بتشبيه تمثيلي قرنها بريق سعدى الذي فيه دواء شافٍ لشاعرنا، مما أعطى هذه الحكمة طرافتها ورونقها الفني.

---

[1] بشار بن برد: الديوان، ج١ ص ١١٣.

هذا النشاط الإيقاعي نجم عما يمتاز به كلٌّ من الخبر والإنشاء من صفات مختلفة، صحيح أن كليهما يقوم على علاقة الإسناد، التي تعدُّ أساس الجملة العربية، إلا أن الأسلوب الإنشائي يتميز بروحٍ حوارية ترتفع معه النغمة الصوتية المعبرة عن النشاط الانفعالي والنفسي، ويكون مرتكز هذه الحركة أداة تختص بأسلوب معين من الأساليب الإنشائية :(نداء – استفهام– نهي– قسم– حض....)، أو يكون مرتكزها صيغة قياسية معينة: (أمر– مدح– ذم– تعجب...) وكلها أساليب تعكس أزمة المشاعر، وحيرة العقل وتتطلب تفاعلاً أكبر من المتلقي يرافقه عادةً نشاط انفعالي يحتاج نَفَساً قصيراً أو نمطاً حوارياً متجاوباً بعبارات مختزلة، مما يعكس الحركة والنشاط على النص، ويضفي على الإيقاع صفة التنوع بين الارتفاع والهبوط، من ذلك قول مسلم[1] :

أديرا عليَّ الراحَ لاتشربا قبلــــي

ولا تطلبا من عند قاتلتي ذحلـي

فأسلوب الأمر هنا كان له دور فعال في بعث الحيوية والنشاط في الحركة الإيقاعية للبيت وذلك تبعاً للتوتر الانفعالي الناجم عن تنبيه المتلقي ودفعه للمشاركة في الحالة التي يعيشها الشاعر، وقد صاحبه إيقاع سريع، ولده توالي ثلاثة أفعال طلبية مسندة إلى ألف الاثنين، سُبق الأخيران المتعاطفان بـ (لا) الناهية مما رفع وتيرة الإيقاع وزاده حيوية ونشاطاً، وجذب المتلقي إلى دائرة عالم اللحظة الشعرية.

---

(1) مسلم بن الوليد: الديوان، ج٢ ص ٣٣.

أما الأسلوب الخبري فيقوم على أساس إيجاد علاقة بين كلمتين أو أكثر تعطي علاقة الإسناد الأساسية فاعليتها التي يتولد عنها المعنى الجزئي، أما علاقة الإسناد نفسها فإنها تقوم عادةً في الأسلوب الخبري على أساس التماثل أو التضاد أو التلائم أو التلازم أو الاستدعاء المجازي مما يفسح المجال أمامها للامتداد في مستوى إيقاعي واحد، كقول أبي نواس[1] :

عَرَمَ الزمانُ على الذينَ عَهِدتُهم

بكِ قاطنينَ، وللزمانِ عُـــرامُ

فالزمان ترك في نفس الشاعر إيحاءً بالقوة والجبروت دفعا بمخيلته إلى استدعاء الفعل (عرم) الذي استطاع أن يساهم في رسم الحركة النفسية، ويساهم أيضاً في تمثل الموقف الوجداني من الزمن.

عموماً يمكننا أن نلاحظ للجمل الخبرية مسارين اثنين: إما أن تأتي متسللة، تبدأ بجملة الإسناد ليليها متممات الجملة بحسب المقام، فتعطي عندئذ حركة هادئة متسلسلة مستوية، وإما أن يصيبها تغيير بسيط أو كبير، وبحسب هذا التغيير تزداد حركة العناصر المؤلفة للعبارة الشعرية وينجم عنها إيقاع حركي متفاعل إما صعوداً أو هبوطاً، وقد تتشابك الحركات الجزئية فتعطي حركةً معقدة متصارعة، كأن تؤخر جملة الإسناد حتى آخر العبارة، وتقدم عليها متممات الجملة، أو يحذف احد أركانها أو تقسم أجزاؤها... وفي أثناء هذه الحركة الفنية يستحوذ الإيقاع على ذهن المتلقي، وعلى قلبه وانتباهه فيثيرتفاعله ويوقظ إحساسه.

---

[1] أبو نواس : الديوان، ص ٤٠٧.

ويزداد الأسلوب الخبري ترابطاً وغنى حين يكتنفه أسلوب الشرط الذي يمتاز بحركتين مترابطتين ومتقابلتين في آن معاً، الأولى منهما تتصاعد مع فعل الشرط، والثانية تهبط مع جوابه حيث يصل الإيقاع إلى مستقره، من ذلك قول أبي نواس[1] :

صفراءُ لاتنـزلُ الأحزانُ ساحتهـا

لـو مسها حجرٌ مستهُ ســراءُ

فقد بدأ الإيقاع المرتفع مع معاني التعظيم المتولدة عن أسلوب التنكير في قوله (صفراء) ليهبط مع الجملة الخبرية (لاتنزل الأحزان ساحتها) ليعود ثانية إلى الارتفاع مع جملة فعل الشرط (لو مسها حجرٌ) حيث ساعد تنوين التنكير في (حجرٌ) على ترديد صدى الإيقاع المرتفع، ليعود إلى الهبوط مع جملة الجواب حتى مستقر الحركة، ولعل ابرز الآثار الإيقاعية لأسلوب الشرط إنما يظهر من خلال ذلك الترجيع الناجم عن العلاقة السببية التي تربط فعل الشرط بجوابه محدثة نوعاً من التناغم الدلالي يتطور إلى تناغم شكلي صوتي حين يرجع الفعلان إلى جذر لغوي واحد، كما في قول ابي نواس السابق (لو مسه حجر مسته سراء).

---

[1] أبو نواس: الديوان ، ص ٦.

٢- إيقاع الحذف :

تعددت الجوانب الإيقاعية لظاهرة الحذف، وكان لها أثر كبير في الحد من طول العبارة بما يتناسب والدفقة الشعورية من ناحية، وبما يتناسب والإيقاع الشعري من ناحية أخرى ومن أكثر صورها المؤثرة في المسار الإيقاعي حذف أحد ركني الإسناد، وبقاء المسند أو المسند إليه، مما يخلق تناغماً سياقياً مع النسق التركيبي الذي يتضمنه، من ذلك قول أبي تمام الطائي[١] :

دنفٌ بكى آياتِ ربعٍ مدنفِ

لولا نسيمُ ترابها لم يعرفِ

في هذا السياق تآزر الحذف والتنكير لجعل كلمة (دنف) جملة اسمية حذف مبتدؤها، مما أوجد عبارة قصيرة كانت مفتاحاً إيقاعياً لسلسلة من الجمل الطويلة تلتها، وقد ساعد تنوين التنكير على منح هذه العبارة -على قصرها- مدى صوتياً بفضل مافيه من ترجيع وصدىً مؤثر.

وكثيراً ماكانت صور الحذف تدل على التوتر النفسي لما تحدثه من توترٍ إيقاعي، ولا سيما إذا رافقه جوٌّ من الغموض والإبهام، إذ يدل عندئذ على اضطراب نفسي وانفعالي وجداني، يصاحبه تلعثم وقلق في تكوين العبارة الشعرية، من ذلك قول مسلم ابن الوليد[٢] :

فما حزني أني أموت صبابةً

ولكن على من لايحلُّ له قتلي

---

[١] أبو تمام: الديوان، المجلد الثاني، ص ٣٩٤.

[٢] مسلم بن الوليد : الديوان، ج٢ ص ٣٤.

ففي قوله (ولكن على من...) أغفل ذكر المبتدأ إذ إن الأصل:(ولكن حزني على من...) كما أسقط المضاف وجعل المضاف إليه يحل محله في قوله:(على من لا...) والأصل (على فراق من لايحل...) ولعل شدة مالاقاه من المحبوبة جعله يبعد ذكرها عن لسانه مشيراً إليها بالاسم الموصول دون ذكر سابق لعائد الاسم الموصول... هذا المسار الأسلوبي في ظاهرة الحذف ترك بصماته واضحةً على مسار الإيقاع البلاغي، إذ سرَّع الإيقاع بعد أن أضفى عليه مسحة من الغموض والحزن العميقين، فبدا وكأنه لهاث نَفس متقطع.

٣- إيقاع الفصل والوصل:

كان لوصل الكلمات والتراكيب أثر كبيرفي تواصل الإيقاع واستمراره، إلا أنه كان يتخذ مع كل أداة من أدوات الوصل شكلاً خاصاً يختلف عن غيره، فحين يكون مثلاً بالفاء التي تفيد التعقيب والترتيب بلا مهلة، يستطيع أن يوفر للنسق نوعاً من الاتساق، وذلك بجعل بعضه في إثر بعض[١] مما يولد إيقاعاً متسلسلاً متتابعاً سريعاً من ذلك قول بشار بن برد[٢] :

تأبدتْ برقةُ الروحاءِ فاللببُ
فالمحدثاتُ بحوضى، أهلُها ذهبوا
فأصبحتْ روضة المكاءِ خاليةً
فماخر الفرعِ فالغرافُ فالكثبُ

---

(١) سيبويه: الكتاب، ج٤ ص ٢١٧.

(٢) بشار بن برد : الديوان، ج١ ص ٢٢٩.

فأجرُع الضوعِ، لاتُرعى مسارحُهُ

كلُّ المنازلِ مبثوثٌ بها الكـــابُ

كان حرياً بهذا التعاقب في توالي الأماكن المتعددة أن يشكل جملة طويلة لاهثـة، لـو أوردهـا الشـاعر في أسـلوب نـثري عـادي، لأن منـازل الأحبـة امتـدت مـن برقـة الروحـاء، فـالليب، فالمحدثـات بحوضـى، فروضـة المكـاء، فمـاخر الفـــرع، فـالغراف، فالكثب، فأجرع الضرع، إلا أن الشاعر حاول أن يخفـف مـن هـذا التلاحـق اللاهـث بعبارات لم تخرج عن محور الموقف الشعري، لكنهـا أبطـأت هـا التواصـل السـريع بمـا أحدثته من تمهل في الانتقال من معطوف إلى آخر.

أما الوصل بـالواو فقـد سـاهم في خلـق حركـة متزامنـة منسـجمة داخـل إطـار اللحظة الشعرية، من ذلك قول أبي تمام(1) :

وحـــدي وقفـــتُ ولم أقلْ من عـــبرةٍ

وقفتْ حشـايَ بهـــا لحادينـــا قـــفِ

وحسدتُ ماغادرتُ فيها من بلـــى

وبلوتُها بوميضِ طرفٍ موســـــفِ

وظللتُ ألحفُ في السؤالِ رسومهـا

والمنعُ من تحفِ السؤالِ الملحـــفِ

الشاعر هنا يحاول رسم صورة دقيقـة لمـا ينتابـه مـن انفعـالات في تلـك اللحظـة الوجدانية، فهو يقف وحــده تخنقـه العـبرات ويخالجـه شـعورٌ بالغـيرة مـن تلـك الآثـار

(1) أبو تمام : الديـوان، المجلد الثاني، ص ٣٩٤.

الدارسة، وفي الوقت نفسه يرجّع طرفه الحزين المكسور بين أنحائها، ويلح في مساءلتها وهي تمتنع عليه بالجواب.

كل هذه الأفعال المتزامنة حققت بينها التلاؤم والانسجام داخل إطار اللحظة الشعرية من خلال ترابطها بالواو في حركة متطورة بدءاً من الوقوف الصامت إلى الحركة النفسية المتمثلة في الحسد والغيرة، المتزامنة مع حركة حسية تتجلى في ترجيع الطرف الحزين ليصل الموقف أخيراً إلى عملية المساءلة والمنع وهنا تبلغ الحركة الإيقاعية البلاغية غايتها دخل إطار الوصل بالواو.

أما ظاهرة الفصل فقد اتخذت أشكالاً عدة في توليد الإيقاع، منها الوقف في نهاية الشطر حيث يفرض النظام العروضي هذا التوقف- ولو كان على حساب الجملة النحوية- ومع أن تجاوزه كان من عيوب الاستعمال الشعري عند القدماء، إلا أن ذلك لم يكن- كما راينا- ينعكس سلباً على المسار الإيقاعي، بل كان يلبي حاجته إلى الاستمرار والامتداد بما يتناسب مع الموقف الوجداني، من ذلك قول مسلم بن الوليد[1] :

بلى، ربما وكّلتُ عيني بنظرةٍ

إليها، تزيدُ القلبَ خبلاً على خبلِ

مع أن البيت مدور إذ تمتد جملة الشطر الأول حتى الشطر الثاني فإن وقفة مابين الشطرين سمحت للمنشد أن يصدح برنين التنوين فيرجّع صدى أنين الشاعر ومعاناته، التي تحمل لواعج الشوق لرؤية المحبوبة، أي أن نظرته كانت محور اللحظة الشعرية، لذا

(1) مسلم بن الوليد: الديوان، ج٢ ص ٣٤.

كان تزامن الوقوف عندها مع وقفة الوزن العروضي ضرورة بلاغية إيقاعية مع أن الجملة لم تنتهِ نحوياً.

أما الشكل الثاني لظاهرة الفصل فكان القطع على نية الاستئناف، وفيه تأتي الوقفة عند نهاية الجملة التامة نحوياً ومعنوياً، ومع أنها تكون وقفة سريعة حين تأتي في حشو الشطر إلا أنها كافية لتشكل منعطفاً إيقاعياً يكسر امتداد النَفس الشعري، ويعطي المنشد فرصةً لاسترداد قوته واستجماع أفكاره، وقد يساعد أحياناً على تغيير نوع الحركة الإيقاعية مما يرفد المسار الإيقاعي ويغنيه، من ذلك قول بشار بن برد[1] :

نامَ عني صحبي، ولا أعرفُ النو

مَ، بعيني قذى، وبالقلبِ داءُ

فقد ساعد القطع والاستئناف في قوله (بعيني قذى) بعد التدوير الذي أصاب البيت على الإحساس بارتفاع وتيرة الإيقاع وتغير حركته التي كانت في الشطرالأول متباطئة، وكأن سنةً من النوم غلبت الشاعر وهو يتحسس آثار الإرهاق والسهد الذي أصابه من فراق الأحبة، ثم فجأةً ينتفض على أوجاع عينه، وأسقام قلبه فيتسارع الإيقاع في جملتين متناظرتين يتكرر فيهما النسق التركيبي مولداً إيقاعاً سريعاً لاهثاً.

ومن أشكال الفصل أيضاً الاعتراض بين المتلازمتين، وفيه ينكسر الإيقاع، وينقطع امتداده ويصيبه بعض التلكؤ والتباطؤ، من ذلك قول بشار[2]:

ريق سعدى – يابن الدجيل – الشفاءُ

فاسقنيه، لكل داءٍ دواءُ

---

[1] بشار بن برد: الديوان، ج١ ص ١١٣.

[2] المصدر السابق: ج١ ص ١١٣.

فجملة النداء كسرت مسار الإيقاع الخبري وأعطته دفعاً رفع وتيرته على النحـو التالي:



هذه الحركة نوعت الإيقاع، وعملت على إيقاظ مشاعر المتلقي وشدت انتباهه.

٤ - إيقاع التقديم والتأخير:

لهذه الظاهرة فاعلية كبيرة في تنسيق الكلمـات وترتيبهـا وفـق ماتقتضيـه حركـة السياق الشعري من الناحيـة الصوتيـة والشـكلية، أو مـن الناحيـة الإيحائيـة والدلاليـة، وغالباً مانراها في مواقف القلق النفسي والتوتر الانفعالي حيـث يصاحبـه توتـرٌ إيقـاعي مقابل، من ذلك قول ابن تمـام:

وحـدي وقفتُ ولم أقل من عبرةٍ

وقفتْ حشايَ بها لحادينـا قـفِ

يعاني الشاعر هنا من مرارة الفـراق والغربـة، فتتـأجج مشـاعره وتكـاد العـبرات تخنق صوته، فتقف الكلمات في صدره وتتداخل التراكيب حاملة إلينا مواجـع الشـاعر وآلامه، ومع أن تقديم الحال على ركني الإسناد في الشطر الأول كان مألوفـاً، إلا أنـه أوحى بعمق إحساس الشاعر بالوحشة والغربـة، لكنـه لم يسـتطع تصويـر أزمتـه كمـا صورها التداخل التركيبي الناتج عن تأخير المفعول به عن فعله حتى آخر البيت ليكـون في مركز الإيقاع العروضي والصوتي، وليعكس حقيقة الرغبة التي يصبو إليها الشاعر.

وعلى الرغم من هذا التداخل، فإن التراكيب جرت سهلةً لم نشعر معها بالتعقيد المخل، وذلك بسبب مرونة اللغة العربية، وحسن استغلال الشاعر لهذه الخاصية، فالشاعر هنا استطاع أن يتحايل على التراكيب وأن ينسق أصواته وجمله وفق إيقاعه الخاص، الذي يفي بمتطلبات الموقف الوجداني من الناحية الصوتية والشكلية، ومن الناحية الإيحائية والدلالية، حتى جعل كلمة (عبرةٍ) تحتل مصراع البيت فتكون في مركز المسار الإيقاعي الذي يسمح لتنوينها أن يتردد صداه في وقفة مابين الشطرين منبهاً على أهميتها الإيحائية والدلالية، فهذه العبرة هي التعبير الشكلي عما يعتلج في صدره من مواجع وانفعالات، فاضت فانتثرت مع حبات الدمع المنهمر من عينيه بعد أن حاول حبسها بغصة كادت توقف الكلمات في حلقه.

وقد ينتج عن تداخل مكونات الجملة -نتيجة التقديم والتأخير- تغيير في الوظائف النحوية يصاحبه عادةً تغيير في العلاقات الإعرابية والحركات، مما يساعد الشاعر في اختيار النسق الملائم لمتطلبات الإيقاع الشكلي والدلالي والمطلوب، وذلك بتنسيق المتماثلات والمتضادات، من ذلك قول بشار[1] :

فاجرعُ الضوع لاترعى مسارحُهُ

كلُّ المنازل مبثوثٌ بها الكـــأبُ

فقد تعمد الشاعر تقديم (كل) على مؤكدها (المنازل) ليتخلص من توالي حركة الضم وتكرارها فيما لو قال: (المنازلُ كلُّها) وهي عبارة استغرقت ثمانية مقاطع وانتهت بألف مدّ مما تطلب زمناً أطول من الزمن الذي استغرقته عبارة الشاعر (كل

[1] بشار بن برد: الديوان، ج١ ص ٢٢٩.

المنازل) والتي انتهت بحركة الكسر فقلصت زمن النطق، كما قلصت عدد مقاطع العبارة إلى ستة مقاطع، مما وفر جهداً ووقتاً أعطى الإيقاع حيويته ونشاطه.

ومن الآثار الإيقاعية لهذه الظاهرة العمل على توفير التنوع المتجانس للإيقاع الصوتي، وذلك بتجنب التوالي الممل للصوت نفسه داخل السياق الشعري، من ذلك قول مسلم[1] :

أحبُ التي صدتْ وقالتْ لتربهـا :

دعيه ! الثريا منه أقربُ من وصلي

تعمد الشاعر هنا تقديم شبه الجملة (منه) على الخبر (أقرب) حتى يتجنب تجاور شبهي الجملة (منه، ومن وصلي) الذي كان سيشكل ثقلاً على اللسان نتيجة تجاور المتماثلين فيما لو قال: (الثريا أقرب منه من وصلي)، كما أفاد التقديم هنا في تجسيد الإيقاع الدلالي من خلال إيجاد طرفين متقابلين، الأول منهما يبدو فيه الشاعر متمثلاً في الضمير المتصل بحرف الجر في (منه) وقد اقترنت صورته بالثريا، وفي الطرف الآخر تقف محبوبته القاسية وقد أصبح وصلها محالاً، ويمكن تمثيل هذا التقابل على النحو التالي:

الثريا منه　　　أقرب　　　من وصلي

فالتقديم -كما نرى- ساعد في تقسيم العبارة على نحو يتناسب وإيقاع المعنى. وقد ساعدت هذه الظاهرة في إيجاد التوافق بين التراكيب اللغوية، ومستلزمات الوزن والقافية، إذ كثيراً ماكانا يفرضان على الشاعر نوعاً من الاختيار التركيبي، أو يفرضان

---

[1] مسلم بن الوليد : الديوان، ج٢، ص ٣٤.

تغييراً في مكونات الجملة بما يتلاءم والقواعد المقررة في الوزن والقافية، من ذلك قول بشار بن برد[1] :

أئنُ منها إلى الأدنى إذا ذكرتْ

كما يئنُ إلى عوادهِ الوصبُ

كان اختيار الشاعر للتراكيب اللغوية في الشطر الثاني مرتبطاً بالإيقاع الوزني والقافية في الدرجة الأولى، حيث أخّر ذكر الفاعل إلى آخر البيت لأنه يحمل الروي الملائم، ويفي بمتطلبات القافية.

وتبدو الفاعلية الإيقاعية للتقديم والتأخير في التغيير الذي يطرأ على الأداء الشعري في أسلوب الشرط حين تتقدم جملة الجواب على جملة فعل الشرط، فكما رأينا كان الإيقاع يرتفع مع جملة فعل الشرط ويهبط مع جملة الجواب، فإذا تقدم الجواب على جملة فعل الشرط فَقَدَ التركيب هذه الحركة وتحول إلى إيقاع مستو يصيبه ببعض التلكؤ عند فعل الشرط المتأخر كما في قول بشار[2] :

أئنُ منها إلى الأدنى إذا ذكرتْ

كما يئنُ إلى عوادهِ الوصبُ

فالأصل في التركيب الشرطي أن يقول (إذا ذكرت أئن منها إلى الأدنى) وهنا يرتفع الصوت مع جملة فعل الشرط ويهبط مع الجواب، ولكنْ حين قدم الشاعر

---

(1) بشار بن برد: الديوان، ج١ ص ٢٣٠.

(2) بشار بن برد: الديوان، ج١ ص ٢٣٠.

الجواب بدا الأسلوب وكأنه جملة خبرية عادية يتلكأ إيقاعها عند جملة فعل الشرط (إذا ذكرت) فلا نكاد حس بوقعها وكأنها جملة عارضة خطرت في سياق الكلام.

هذا التوجه الإيقاعي نابع من صميم الموقف الوجداني للشاعر إنه يشكو من آلام الفراق بصوت حزين ضعيف لايكاد يبين، ومن هنا فإن الحركة اللغوية النشطة الناجمة عن أسلوب الشرط لاتلائمه، ولعل خير سبيل للوفاء بالمعنى، وبإيقاعٍ يجاريه تنكُّبُ ذلك التقديم والتأخير، وخير مايؤيد ماذهبنا إليه تكرار هذا الاستعمال في البيت التالي حيث قال الشاعر:

بجارةِ البيت هم النفسِ محتضرٌ

إذا خلوتُ وماءُ العينِ ينسكبُ

وإذا كان تأخير جملة فعل الشرط قد بطّأ الإيقاع فإن تأخير متممات الجملة وإبعادها عن أركان الإسناد عمل على تسريع الإيقاع وتنشيطه، كما في قول بشار[1]:

أقولُ إذ ودعوا نجداً وساكنهُ

وحالفوا غربةً بالدارِ فاغتربوا

لاغرو إلا حمامٌ في مساكنهم

تدعو هديلاً فيستغري به الطرب

سقياً لمن ضمَّ بطنُ الخيف إنهمُ

بانوا بأسماءَ تلكَ الهمُ والأربُ

---

[1] بشار بن برد: الديوان، ج١ ص ٢٣٠.

إن تأخير مقول القول (سقياً لمن ضم...) متجاوزاً بيتين كاملين أورث الإيقاع تسارعاً جعل المنشد يلاحق صورة الأحبة التي فصلت بين الفعل ومفعوله كي يصل إلى نهاية الجملة الأصلية (أقول... سقياً).

والواقع أن هذا المنحى الإيقاعي عكس الحالة الوجدانية التي يعيشها الشاعر، إنه موزع العاطفة بين الحزن العميق والشوق الجارف إلى أحبته، وهو مادفعه إلى الدعاء لهم تارةً، وإلى استحضار ذكراهم وصور حياتهم تارةً أخرى، ومن هنا كان هذا التداخل بين الحالين الذي انعكس على التداخل التركيبي الذي رأيناه.

٥- إيقاع التعريف والتنكير:

تقوم ظاهرة التنكير بدور فعال في رسم أبعاد الإيقاع الشعري من جانبين: الأول منهما جانبٌ إيحائي معنوي يتمثل فيما يحمله التنكير من إيحاءات غنية بمعاني الإطلاق وعدم التحديد، مما يسمح بالانطلاق إلى آفاق واسعة تخلف لدى المتلقي إحساساً عميقاً بالكلية، ويضفي نوعاً من الغموض والتهويل، ويخلق جواً ملحمياً يعمقه الجانب الآخر للنكرة، وهو جانب مادي صوتي يتجلى في تنوين التنكير الذي يترك ترجيعاً صوتياً عالياً يصاحبه رنين ممتد يرفع وتيرة الإيقاع ولا سيما حين يتمركز في نهاية الشطر الأول من البيت ليتردد صداه في وقفة مابين الشطرين، مما يساعد المتلقي في تمثل اللحظة الوجدانية والتفاعل معها.

وعلى عكس التنكير يقوم التعريف بتحديد أفق العالم الشعري، وذلك لأنه يشد خيال المتلقي إلى أرض الواقع، فيحدد الأشياء والمدركات ويحصرها في إطار اللوحة الشعرية، هذا من الناحية الدلالية، أما من الناحية المادية والصوتية فإنه يحرم الكلمة

الفردةِ من تنوينها، ويقيدها إما بـ (أل) التعريف أو يربطها بكلمة أخرى مما يحدد حركتها ويقيدها، ولكنْ إذا تناوب تواجده في النص مع تواجد التنكير ولد إيقاعاً يتميز بالحيوية والنشاط، إذ ينشأ عندئذٍ نوع من التجاذب والتنافر أو نوع من الصراع بين تحديد التعريف، وإطلاق التنكير يغني الحركة الإيقاعية وينميها.

ففي قصيدة أبي تمام التي وقفنا عندها نجد التنكير والتعريف يتجاذبان تراكيبها فيتولد عن ذلك حركة غنية تعكس معاناة الشاعر وتوتره، ويمكننا أن نتمثل لذلك بالبيت الأول من القصيدة حيث يقول[1] :

دنفٌ، بكى آياتِ ربعٍ مدنفٍ

لولا نسيمُ ترابها لم يُعـــرفِ

يتحرك إيقاع اللحظة الشعرية هنا نحو الانطلاق إلى أفق يعلو فوق معاناة الواقع ويتمثل هذا الاتجاه في الكلمة الأولى التي تبدأ بها القصيدة وهي كلمة (دنفٌ) فيتردد صدى الإيقاع مع تنوين الرفع بما فيه من ثقل يمثل ثقل المعاناة لكنه لايلبث أن يتراجع مع تقييد التعريف الذي يليه:(بكى آيات ربع مدنف) إلا ان هذا التعريف لم يكن تاماً، فالآيات أضيفت إلى نكرة موصوفة تكرر معها تنوين الكسر مجدداً السعي نحو آفاق غائمة، حتى إذا انتقلنا إلى الشطر الثاني عمل التعريف بالإضافة إلى الاسم الصريح تارةً وإلى الضمير تارةً أخرى في العبارة نفسها على تقييد الإيقاع في مسار مستو ليصل إلى مركز الحركة الإيقاعية عند كلمة القافية.

---

(1) أبو تمام: الديوان، المجلد الثاني، ص ٣٩٤.

الفصل الرابع
إيقـــاع علم البيان

تمهيد : الإيقاع والخيال

الجوانب الإيقاعية في الأشكال البلاغية للصورة

١ً- إيقاع التشبيه

٢ً- إيقاع الاستعارة

٣ً- إيقاع الصورة الكلية

إيقاع البيان في الشعر العباسي الأول

١ً- إيقاع الصورة في نموذج من شعر بشار بن برد

٢ً- إيقاع الصورة في نموذج من شعر أبي نواس

٣ً- إيقاع الصورة في نموذج من شعر أبي تمام

تمهيـــد

الإيقـــاع والخيال

الفن أثر من آثار سعي الإنسان إلى تحقيق انسجامه وتوازنه مع ماحوله، والفنـان هو أكـثر النـاس إحساسـاً بعـدم الانسجام في الفـن، وفي الوقـت نفسـه هـو أكثرهم إحساساً بمواطن الانسجام والتوازن[1] .

والشعر هو أهم الوسائل التي تخلق للفنان عالمه المنسجم والمتوازن، حيث تتجلـى معاني التآلف والتنسيق من خلال كل جزء، وكل عنصر من عناصر العمـل الشـعري مولدة في النهاية عملاً فنياً يولد بدوره المتعة والراحة والإحساس بالجمال، إنـه النـافذة الأوسع للخيال لارتباطه بأصل الإنسان، (فقد كان المرء في طفولة الفن يلاحـظ نوعـاً من النظام يقترب به اقتراباً كثيراً أو قليلاً إلى كل مايبعث في نفسه السـرور العظيـم... هؤلاء الذين توجد فيهم هذه الملكة بدرجة عظيمة هم الشعراء)[2] .

والمخيلة هي المسؤول الأول عن عملية التنظيم والانسجام لأنهـا هـي الـتي تقـوم بالـتركيب والتـأليف بـين معطيـات الواقـع، ومعطيـات العقـل، ومعطيـات الإحســاس والوجدان الإنساني، ثم تقوم بتنسيق الصور التي مرت بها حيـث تتصـرف بتشـكيلها

---

(1) تيسير شيخ الأرض: الفحص عن أساس الفنون، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩١، ص٦.

(2) ديفد ديتشس: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، مراجعة إحسان عباس، نشر مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٧، ص ١٧٦ – ١٧٧.

على أنحاء مبتكرة تخرج بهذه الصور عن أصولها، ولكنْ وفق ضوابط إيقاعية منتظمة تمنحها صفة الانسجام والجمال[1] .

ومن هنا يصبح العمل الفني عملية خلق وتكوين، الغرضُ منه إعادة صياغة المعطيات الأولية للواقع على نحو إيقاعي جمالي يحقق الانسجام المفقود، (فالفن يخرج اللاشعور المتناقض المفكك إلى الشعور المنظم الموحد)[2]، وقد أشار عبدالقاهر الجرجاني إلى هذه الناحية مبيناً مدى تصرف مخيلة الشاعر في الواقع تغييراً وتحويراً، فقال في معرض حديثه عن الاستعارة: (فإنك لترى بها الجماد ناطقاً، والأعجم فصيحاً والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية... وإن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جُسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لاتنالها إلا الظنون)[3] .

ويشير عبدالقاهر إلى أهمية التناسب والتلاؤم في تأليف الصورة فيقول: (ووزان ذلك أن القطع التي يجيء من مجموعها صورة الشنف والخاتم أو غيرهما من الصور المركبة من أجزاء مختلفة الشكل، لو لم يكن بينها تناسب -أمكن ذلك التناسب أن يلائم بينها الملاءمة المخصوصة، ويوصلَ الوصل الخاص - لم يكن ليحصل لك من تأليفها الصورة المقصودة)[4].

وتتوضح العملية التخييلية عند حازم القرطاجني حين يربطها بالقوة الشاعرة التي تمكن الفنان من إعادة تشكيل المدركات بعد (ملاحظةٍ لنسب بعض الأشياء من

---

(1) تيسير شيخ الأرض: الفحص عن أساس الفنون، ص ١٨١.

(2) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨١، ص ١٣.

(3) عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتر، دار المسيرة، بيروت، ط٣، ١٩٨٣، ص ٤١.

(4) المرجع السابق: ص ١٣٩.

بعض، ولما يمتاز به بعضها من بعض، ويشارك به بعضها بعضاً.. فإذا كانت صور الأشياء قد ارتسمت في الخيال على حسب ماوقعت عليه في الوجود وكانت للنفس قوة على معرفة ماتماثل منها وما تناسب، وما تخالف وما تضاد، وبالجملة ماانتسب منها إلى الآخر نسبة ذاتية أو عرضية ثابتة أو متنقلة أمكنها أن تركب من انتساب بعضها إلى بعض تركيبات على حد القضايا الواقعة في الوجود التي تقدّم بها الحس والمشاهدة)[1] .

لقد ربط حازم عملية التشكيل الفني والشعري بالقضايا الواقعة في الوجود، والخاضعة لقوانين العقل والمنطق، وهذا ماضيّق أفق المخيلة الشعرية، وحرمها من الانطلاق نحو آفاق الكشف الشعري، فالشاعر حين يقوم بتحقيق التناسب، والتوازن بين المعطيات المتناقضة إنما يخلق عالماً يتألف من انسجام الوحدة والتنوع كما يرى كولردج[2]، وحين يقدم إطاراً من النظام العقلي المتناسق، والواضح لحالات عاطفية، فإنه لايضحي بالشعور العميق الحاد، ولا يضحي بالحكم الذهني اليقظ، بل يعرف كيف يوفق ويلائم بينهما[3].

ويرى ريتشاردز أن الشعر يقوم على التوتر الذي ينظم العلاقات، ويحقق التفاعل والاندماج[4] ، ويؤكد وارن أن التوتر ليس صنعة جاهزة وإنما هو أنواع متعددة من الإيقاع[5]، هذا التوتر هو الحركة الفنية التي تؤدي إلى التوازن النهائي، وهو بدوره لايرجع إلى مجموعة الصفات الكامنة في الشيء أو في بنائه -على رأي كولردج- وإنما يوجد في الاستجابة ذاتها، ومن هنا جاء تعريف كولردج للخيال على أنه قوة تركيبية

---

(1) حازم القرطاجني : منهاج البلغا، ص ٣٨.

(2) مصطفى ناصف: مشكلة المعنى في النقد الحديث، مطبعة الرسالة، القاهرة، ب.ت، ص ٧٠.

(3) المرجع السابق : ص ٧٠.

(4) المرجع السابق: ص ٧٢.

(5) المرجع السابق: ص ٧٣.

سحرية تكشف عن ذاتها من خلال خلق التوازن والتوفيق بين المتعارضات، وخلق أثر مشترك بواسطة انفعال مهيمن)[1]، وينتهي إلى أن الخيال في جميع الفنون إنما يظهر في إحالة فوضى الدوافع المنفصلة إلى استجابة موحدة منتظمة[2].

وعلى ذلك نستطيع القول إن الخيال الفني ليس هلوسةً، ولا مجرد ذكريات او أحلام هائمة في آفاق الوهم، بل هو خلق جديد متكامل، وبناء منظم مستقل، إنه حركة عقلية نشطة وناضجة، وهناك فرق كبير بين الوهم والخيال الفني المبدع، فالوهم جمعٌ لأشتات مدركات تعطي معرفة ناقصة ومشوشة[3] ، أما الخيال فإنه يعطي بنية مركبة ذات أجزاء متعاطفة متجاوبة يتحلى فيها مدى النهوض بذلك التحول من بنية إلى أخرى[4]، وهذا يقودنا إلى أن الفرق بين الوهم والخيال إنما هو النظام والتناسب الإيقاعي.

وبذلك يمكننا القول إن أكثر العناصر فعالية في تشكيل الصورة الشعرية هو الخيال الذي يجمع بين عناصر البناء الفني، ويعيد تنظيمها وتأليفها تأليفاً جديداً وفق مايعانيه الفنان من شوق نحو الانسجام والتوازن، أو وفق ماتمليه عليه مقتضيات رؤيته الفنية والوجدانية، فعناصر الصورة الفنية لاتنتظم وتتحرك من ذاتها لأنها –كما قلنا- ترتبط بالدوافع الداخلية والمؤثرات الخارجية، تحركها وتشكلها، وهذه الدوافع والمؤثرات ليست منتظمة في ذاتها ولا بد من نظام تتحرك من خلاله وتنتظم بموجبه.

---

(1) ا. ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة، ١٩٦١، ص ٣١٢.

(2) المرجع السابق : ص ٣١٢.

(3) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص ٢٩ – ٣٠.

(4) المرجع السابق: ص ٢٩ – ٣٠.

إن الشاعر حين تتجمع لديه المعطيات الأولية للتجربة الفنية يخضعها لذوقه الفني المدرب والمثقف، والذي يتجلى من خلال أسلوبه الخاص ومن خلال إتقانه لقواعد الصنعة البلاغية المتعارف عليها، وحسن استغلاله لطاقاتها الفنية، كل ذلك في ظل تجربته الوجدانية التي توجه نظام العلاقات بين عناصر العمل على نحو يحقق الانسجام والتوازن، فإذا كانت خصوصية الأسلوب تفرق بين الشعراء فإنهم يتفقون حول شيء واحد يعتبر نواة ثابتة وراء هذه الاختلافات ألا وهو السعي نحو الانسجام والتآلف، هذه النواة تبقي الفن واحداً وتجمع بين الفنون كلها[١].

إنها النظام الإيقاعي المرتبط أساساً بنوع من التكرار الذي يتخذ أشكالاً مختلفة منتظمة تنظيماً معيناً لايقتصر على الجوانب الشكلية بل يشمل الجوانب السمعية والبصرية والدلالية أيضاً، ويؤكد حازم القرطاجني هذه الخاصية فيقول: إننا (نجد المحاكاة أبداً يتضح حسنها في الأوصاف الحسنة التناسق، المتشاكلة الاقتران، المليحة التفصيل... لأن هذه أنحاء من محاسن الكلام قد جرت العادة في أن يجهد في تحسين هيئآت الألفاظ والمعاني وترتيباتها فيها)[٢] ، (وإنما الوضع المؤثر وضع الشيئ الموضع اللائق به وذلك يكون بالتوافق بين الألفاظ والمعاني والأغراض من جهة مايكون بعضها في موضعه من الكلام متعلقاً ومقترناً بما يجانسه ويناسبه ويلائمه من ذلك)[٣] ، ومن هنا كانت (اللغة واللون والشكل وعادات السلوك الديني والمدني هي أدوات

---

[١] تيسير شيخ الأرض: الفحص عن أساس الفنون، ص ٢١٤ - ٢١٥ .

[٢] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص ٩١.

[٣] المرجع السابق: ص ١٥٣.

الشعر وموضوعاته... لكن الشعر بالمعنى الخاص يعبر عن ذلك التنسيق اللغوي، وخاصة اللغة الموزونة)[1] .

هذا التنظيم والتناسق إنما يتجلى في علاقاتٍ إيقاعية تنحصر في شكلين رئيسين هما: الوحدة والتنوع، ويرجع ذلك إلى قدرة الفنان على الجمع بين التجارب المنفصلة والتي تمكنه من اكتشاف التركيب الكلي الذي ينظم المعطيات المتباعدة ويؤلف بينها بعد أن يستنتج العلاقة الخفية الكامنة فيها، فيحدث نوعاً من التفاعل بين هذه العلاقات، ويشيع فيها الانسجام مولداً وحدة تركيبية جديدة أكثر غنى وتعقيداً، وكلما اشتد التنوع والتباين بين العناصر كان تحقيق الوحدة والانسجام أكبر[2]، (فالعنصر الفني ينطوي –حين يكون داخل العمل– على فعالية جمالية يفتقر إليها وهو في حالته المنعزلة، وهو يكتسب مثل هذه الدلالة نظراً إلى تفاعله مع العناصر الأخرى للعمل... والعمل الفني الجيد يشعرنا بأنه لايتضمن عناصر زائدة، أو غير مرتبطة بالعمل من الوجهة الجمالية، ومن ثم فهو متعدد وواحد في الآن نفسه)[3] .

ويعتمد العمل الفني في إقامة هذا البناء على نُظمٍ إيقاعية تتمثل في عدة أشكال منها: (العَوْد)، وهو ظهور العنصر نفسه في عدد من الأماكن المختلفة، ومنها (العَوْد مع التنوع)، وهو نمط من التأكيد والتوقف، ولا يعني التوقف هنا العدمية أو الفراغ، بل هو عامل مفيد في تشكيل البناء الإيقاعي إذ إن فترة السكون ليست صمتاً مطبقاً،

---

(1) ديفد ديتشس: مناهج النقد الأدبي، ص ١٧٩.

(2) جيروم ستولنيتز: النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، بيروت، ١٩٨١، ص ٣٤٥.

(3) المرجع السابق : ص ٣٤٩.

بل هي فاصل حيوي يمتلئ معها المتلقي ترقباً لاستئناف الحركة الإيقاعية، واستشراف النمط الإيقاعي المقبل، إن شكل المسافات والفراغات تساهم مساهمة كبيرة في تحديد نمط الحركة الإيقاعية، وهنا تحدث تنوعات عندما تتكرر هذه العناصر[1] .

وللتنظيم الإيقاعي أشكال أخرى من أبرزها (التوازن) وهو (ترتيب العناصر بحيث يكمل كل منهما الآخر أو يعوضه)،[2] ومنها (التماثل) وهو توازن العناصر المتشابهة.

ويجب أن نلاحظ أن الفنانين ولا سيما الشعراء يتجنبون عادةً التكرار الآلي المحض في استخدامهم للتوازن.

ومن الأشكال الإيقاعية أيضاً (التقابل) أو (التضاد) وهو وضع عناصر غير متشابهة كل مقابل الآخر شرط أن تكون هذه العناصر مع ذلك منسجمة كل مع الآخر، فالطابع المميز لكل عنصر يلفت أنظارنا إلى طابع العنصر المقابل ومع ذلك فإن الفوارق بين هذه العناصر تصبح معاً موحدة[3] .

ونعد أيضاً من أشكال النظام الإيقاعي (التطور) أو (التدرج) (وهو وحدة عملية تتحكم فيها الأجزاء السابقة في اللاحقة، ويخلق الجميع معاً معنى كلياً)[4] ، فالعنصر الجديد عند دخوله في إطار العمل الفني لايكون غريباً تماماً لأنه يتخذ مكانه في سلسلة

---

[1] المرجع السابق: ص ٣٥١.

[2] المرجع السابق: ص ٣٥٢.

[3] المرجع السابق : ص ٣٥٢.

[4] المرجع السابق : ص ٣٥٢.

العناصر التي تطلبت هذا العنصر واستدعته، ولا يمكن لأي عنصر آخر أن يحل محله، ويؤدي المعنى ذاته.

وإذا كانت المجانسة تعني الاتحاد في الجنس، والمشاكلة تعني الاتحاد في النوع، فإن المشابهة تعني الاتحاد في الكيف، والموازنة تعني الاتحاد في الوضع[1] ، وكلاهما لايعني التطابق الكامل بين الطرفين، وكذلك لايعني التساوي بينهما، لأن اتحاد الأطراف يسمى (التطابق)، ولا يحدث التساوي التام إلا عند اتحاد الطرفين في الكم[2] .

وأما (الهو) فهو (اتحاد في شيء من اثنين في الوضع تصير به اثنينيتهما اتحاداً بنوع من الاتحادات الواقعة بين اثنين مما قيل)[3] .

ومن ملاحظة هذه الأشكال نجد أنها لاتقتصر في طبيعتها على عناصر المشابهة والوحدة، بل إنها تقوم أيضاً على وجود عناصر مختلفة ومتنوعة إلا في شكلٍ واحد هو (المساواة) التامة التي تؤدي إلى ظاهرة التكرار وهذه الأشكال قد يتجلى واحد منها أو أكثر من خلال وسائل التخييل الشعري كالتشبيه والمجاز بما يشمله من أقسام مختلفة.

صحيح أن النظام أساس هام من أسس بناء العمل الفني، لكنه إذا بقي خارج مظلة الموقف الوجداني العام الموحِد لأجزاء القصيدة، فإنه سيفقد تلاؤمه وانسجامه، وستنحسر أصداؤه الإيقاعية، ويصبح شكلاً طاغياً على الحواس، ثقيلاً على النفس، بعيداً عن روح الفن.

---

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص ٧٤.

(2) المرجع السابق: ص ٧٤.

(3) المرجع السابق: ص ٧٤.

إن كل عمل فني لـه نظامه الخاص، لكنه نظام إيقاعي خفي يحدث أصداءً متجاوبة، تتردد في كامل العمل الفني ويترجع صداها في نفس المتلقي فتتلقاها الروح وفق وتيرة منظمة على نحو متآلف ومتناغم في إطار وحدة التجربة الشعورية والوجدانية.

وعلى هذا لايمكننا القول إن أي نظامٍ يمكن أن يكون إيقاعياً فنياً، إذ لن يتحقق ذلك إلا إذا كان ذلك النظام نابعاً من صميم التجربة الشعورية عندئذٍ سيكون نظاماً خاصاً لايتكرر في عمل آخر، له تأثيره الخاص وترجيعه النفسي المتميز.

الجوانب الإيقاعية في
الأشكال البلاغية للصورة

من أهم صفات الأسلوب الشعري أنه يقوم على نوعٍ من الانحراف عما هو عادي أو مألوف مما يكسب المادة اللغوية فعالية تكسر سكونية البناء النحوي والدلالي في نسقه الثابت ونظامه الرتيب ودلالته الحرفية، وذلك باستغلال إمكانات اللغة وطاقاتها الكامنة.

والشاعر بحسه المرهف وذوقه الجمالي يستطيع أن يستثمر المنابع الفنية في اللغة معتمداً في ذلك على علاقاتٍ توفر لعناصر فنه الانسجام والتآلف والتوافق.

وإذا كان الباحثون المعاصرون قد سموا هذا الانحراف (انزياحاً)[1] فإن تراثنا العربي يعرفه تحت أسماء ومصطلحات مختلفة منها (العدول)[2]، ومنها (التغيير) ففي حديث ابن رشد عن التشبيه والمجاز عموماً يقول: (والقول إنما يكون مختلفاً أي مغيراً عن القول الحقيقي من حيث توضع فيه أسماء متوافقة في الموازنة والمقدار، وبالأسماء الغريبة، وبغير ذلك من أنواع التغيير، وقد يُستدل على أن القول الشعري هو المغير أنه إذا غُيِّرَ القول الحقيقي سمي شعراً أو قولاً شعرياً، ووجد له فعل الشعر)[3]، ويشرح ابن سينا مدلول التغيير بقوله: (واعلم أن القول يرشق بالتغيير، والتغيير هو أن

---

(1) عبدالسلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، نحو بديل السني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، ١٩٧٧، ص ١٥٨ وما بعدها.

(2) ابن جني: الخصائص، ج٣ ص ٢٦٧، وانظر ج٣ ص ١٨، وسماه أيضاً (انحرافاً) ج٣ ص ٢٦٨.

(3) أبو الوليد بن رشد: تلخيص كتاب ارسطو طاليس في الشعر، تحقيق محمد سيم سالم، لجنة احياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٩٧٢، ص ١٤٩.

لأيستعمل كما يوجبه المعنى فقط بل أن يَستعير ويدل ويشبه وذلك لأن اللفظ والكلام عامة على المعنى، فإنه إن لم يدل على شيء لم يكن مغنياً غناء اللفظ، فينبغي أن يكون له في نفسه حال يكون بها ذا رونق حتى يجمع إلى الدلالة حسن التخييل)[1].

والتغييرات في الفن الشعري إنما تقوم على أسس إيقاعية تتمثل في (الموازنة والموافقة، والإبدال، والتشبيه، وبالجملة: بإخراج القول غير مخرج العادة)[2] هذه العناصر تبرز من خلال جملة من العلاقات الفرعية تؤدي إلى تنوع أشكال التغيير من تشبيه ومجاز، وما يتفرع عنهما من أنواع بلاغية أخرى، وسنقف عند بعضها لنتبين العناصر الإيقاعية فيها.

١- إيقاع التشبيه :

التشبيه: (بيان ان شيئاً وأشياء شاركت غيرها في صفةٍ أو أكثر بأداة)[3] بهدف (الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى)[4] وهو يقوم على اساس علاقة المقارنة بين أطراف متمايزة لكنه لايتضمن تجاوزاً في دلالة الكلمة، لذا أخرجه الباحثون من مباحث المجاز.

والمقارنة تستند إلى خاصية المشابهة الحسية أو الذهنية دون ان يحدث بين الطرفين تفاعل او اتحاد، لأن الاشتراك بينهما في الصفة (يقع مرة في نفسها، وحقيقة جنسها، ومرة في حكم لها ومقتضى)[5] ومعنى الاشتراك في جنس الصفة ان يكون

---

(1) ابن سينا : الشفاء – الخطابة، تحقيق محمد سليم سالم، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٥٤، ص ٢٠٢.

(2) ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ١٥١.

(3) علي الجارم، مصطفى أمين: البلاغة الواضحة، دار المعارف، ط٥، مصر، ١٩٦٦ان ص ٢٠.

(4) الخطيب القزويني: الإيضاح في علم البلاغة، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ب.ت، ص ١٢١.

(5) عبدالقاهر الجرجاني أسرار البلاغة، ص ٨٨.

الطرفان محسوسين وبينهما صفة جوهرية تجمع بينهما، وهي صفة دائمة في أحدهما وعرضية في الآخر مثلاً: (خدٌ كالورد) فالحمرة صفة جوهرية في الورد، وليست جوهرية في الخد إنما هي عرضية فيه فألحقت به للمبالغة... ومعنى الاشتراك في الحكم والمقتضى: أن يكون الطرفان محسوسين، ولكن ليس بينهما صفة جوهرية دائمة تتجلى فيهما، ففي قولنا (لفظٌ كالعسل) صحيح أن الحلاوة صفة جوهرية في العسل، لكنها لاتتوفر في الكلام ولا يقبلها العقل إلا من خلال مقتضى الحال والسياق[1] .

وقد أحس عبدالقاهر الجرجاني بالنواحي الإيقاعية القائمة على توفير الائتلاف والانسجام بين الأشياء المختلفة، وإبراز العلاقات الإيقاعية المختفية وراء التعدد والتباين (فالأشياء المشترِكة في الجنس المتفقة في النوع تستغني بثبوت الشبه بينها، وقيام الاتفاق فيها عن تعمّل وتأمل في إيجاب ذلك لها وتثبيته فيها، وإنما الصنعة والحذق، والنظر الذي يلطف ويدق في أن تُجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في ربقة، وتعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة)[2] .

ويتجلى المفهوم الإيقاعي للتشبيه عند عبدالقاهر في حرصه على التلاؤم الدلالي، والانسجام بين الأطراف، حتى تكون النسب صحيحة ومقبولة يقول: (واعلم أني لستُ أقول لك أنك متى ألفت الشيئ ببعيد عنه في الجنس على الجملة، فقد أصبت وأحسنت، ولكن أقوله بعد تقييد وبعد شرط، وهو ان تصيب بين المختلفين في الجنس، وفي ظاهر الأمر شبهاً صحيحاً معقولاً، وتجد للملاءمة والتأليف الشعري بينهما مذهباً، وإليهما سبيلاً)[3] .

---

(1) المرجع السابق: ص ٨٨.

(2) المرجع السابق: ص ١٣٦.

(3) المرجع السابق: ص ١٣٨ – ١٣٩.

وقد أدرك الجرجاني مافي التشبيه من علاقة قوية تقوم على الموازنة والتناظر بين الطرفين، فقد وقف عند إيقاع الحركة الظاهرية في التشبيه، إذ رأى أن (مما يزداد به التشبيه دقة وسحراً أن يجيء في الهيئات التي تقع عليها الحركات)[1] ، وتربط بين هذه الهيئات علاقات إيقاعية قائمة على الاقتران[2] ، إلا أن تذوقه جماليات هذه الحركة كان قائماً على المنطق والعقل يقول: (واعلم ان من حقك أن لاتضع الموازنة بين التشبيهين في حاجة أحدهما إلى زيادة من التأمل على وقتنا هذا، ولكن تنظر إلى حالهما من قوى العقل)[3] .

ويأخذ مفهوم الاقتران عند حازم القرطاجني مدى أوسع، فلا يقتصر على المحاكاة التشبهية لأن السياق الفني يمنح هذه العلاقة أشكالاً متعددة منها: اقتران التماثل، وهو (مأخذ يمكنك معه أن تكوّن المعنى الواحد وتوقعه في حيزين، فيكون له في كليهما فائدة، فتناظر بين موقع المعنى في هذا الحيز، وموقعه في الحيز الآخر)[4] .

ومنها اقتران المناسبة، وهو (مأخذ يصلح فيه اقتران المعنى بما يناسبه)[5]، ومنها اقتران المطابقة أو المقابلة: وهو (مأخذ يصلح فيه اقتران المعنى بمضاده)[6] ، ومنها اقتران المخالفة: وهو (مأخذ يصلح فيه اقتران الشيء بما يناسب مضاده)[7] ومنها اقتران يكون من تشافع الحقيقة والمجاز: وهو (مأخذ يصلح فيه اقتران الشيئ بما يشبهه، ويستعار اسم أحدهما للآخر)[8] .

---

(1) المرجع السابق : ص ١٦٤.
(2) المرجع السابق: ص ١٦٤ – ١٦٥.
(3) المرجع السابق: ص ١٧٣.
(4) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص ١٤ – ١٥.
(5) المرجع السابق: ص ١٤– ١٥.
(6) المرجع السابق: ص ١٤ – ١٥.
(7) المرجع السابق: ص ١٤ – ١٥.
(8) المرجع السابق: ص ١٤– ١٥.

وبذلك يكون حازم القرطاجني قد وضع مبادئ إيقاعية للتناسب بين المعاني، لكنه ضيّق أفق هذه المبادئ بحصرها داخل قواعد شكلية تعتمد على تحديد المعنى الإشاري، مما أضفى على الإيقاع فقراً ديناميكياً وأضفى عليه بساطة لاتتجاوز حدود السطح إلى الأعماق، وما ذلك إلا لأنه جعل من (التناسب بين المعاني بنية منطقية تتناسب عناصرها تناسباً شكلياً خارجياً، يحول القصيدة والعمل الشعري إلى بناء منطقي أكثر من كونه بناءً شعرياً متميزاً في علاقاته وتراكيبه، ويجعل حركة الإبداع الشعرية حركةً شكلية تخلو من كل مظاهر التوتر والقلق والاهتزاز)[1] لأن (المعنى باستمرار إطار من العلاقات، وهذا الإطار متميز، وكلما تغيرت الزوايا تغير نظام العلاقات جميعاً)[2] .

إن تناول التشبيه وفق علاقة محدودة هي علامة (المقارنة) قد ضيّق أفق الحركة الإيقاعية للمعنى، وجعلها حركة بدائية سطحية، وأهمل تلك الحركة الفنية الناجمة عن عملية التداخل والتفاعل داخل السياق، مما حرمها بالتالي من الحيوية والنشاط والثراء الإيقاعي.

إن علاقة المقارنة تقوم على بناء ثنائي ينقسم بين طرفين مختلفين متقابلين يشتركان في صفة أو أكثر، مما يجعل هذه العلاقة تحمل بين طياتها شكل الحركة الرتيبة التي تتوازن وفقها عناصر التشبيه، ويقوم فيها نوع من التقابل الدلالي، فإذا ماتحقق نوع من الانسجام، كان انسجاماً بسيطاً يقتصر على أن كل طرف يستدعي الطرف

---

(1) تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ط1، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٨٣، ص ١٩٩.

(2) المرجع السابق: ص ٢٥٩.

المقابل له في تركيب المشابهة فيقترن الطرفان في وحدة خيالية يجعلها في متناول الذوق القائم على التناظر السطحي، والمقارنة المنطقية، وبالتالي تصبح حركة التشبيه عملاً زائداً يبقى خارج مجال الفاعلية الإبداعية، وتنحصر فاعليته في أنه مجرد زخرف وزينة عقلية تقوم على أسس إيقاعية كالتكافؤ والتوازن العقلي هذا مانلمحه من تحليل عبدالقاهر لقول المتنبي:

يُقعي جلوسَ البدوي المصطلي

(فقد اختص هيئة البدوي المصطلي في تشبيه هيئة سكون أعضاء الكلب ومواقعها فيها، ولم ينل التشبيه حظاً من الحسن إلا بأن فيه تفصيلاً من حيث كان لكل عضو من الكلب في إقعائه موقع خاص، وكان مجموع تلك الجهات في حكم أشكال مختلفة تؤلّ فتجيء منها صورة خاصة)[1] ، إن المتلقي حين يتمثل هذه الحركة الدلالية في التشبيه فإنه لايبقي الطرفين داخل علاقة المقارنة، ولا يقف بخياله عند حدودها الضيقة، فالشاعر حين يقوم بالعملية التشبيهية يسعى للكشف -من خلال تفاعل العلاقة بين إيحاءات المشبه وإيحاءات المشبه به -عن معنى أعمق وأشمل من كل من الطرفين بمفرده، على نحو يجعل المتلقي لايفرق بين حدودهما إن كانت حسية أو معنوية، فالخيال الشعري يذيب الحدود، ويؤلف بين المتباينات ليكوّن الوحدة الخيالية المتكاملة، والمتلقي بدوره يمتد بخياله متجاوزاً حدود التشبيه، مضيفاً إليه ماتحمله إيحاءات العلاقات السياقية للصورة فتتداخل هذه العلاقات، وتتفاعل مع علاقات السياق العام مشكلةً جملة من العلاقات الإيقاعية ذات حركة غنية متجاوبة تنعتق من إسار الحركة التي انبثقت عن علاقة المشابهة الأولى.

في هذا السياق لاتبقى الأداة وسيلة للجمع أو للتقريب الذهني بين هيئة الحركة والشكل كما قال عبدالقاهر[2]، لأن تفاعل الدلالات الإيحائية للطرفين -من خلال

---

(1) عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ١٧٠.

(2) عبدالقاهر الجرجاني:أسرار البلاغة، ص ١٦٤ وما بعدها.

السياق- قد يضفي على المعنى تعقيداً وتشابكاً يحتاج إلى بعض التأني والتمهل في تأمل الإيحاءات واستكشاف غياهبها، فتمثل الأداة -بحسب نوعها- تلك الحركة الذهنية البطيئة التي تهيء لاستئناف الحركة الناجمة عن النسيج التالي للعلاقات الإيقاعية.

٢ً- إيقاع الاستعارة :

الاستعارة نوع من التغيير الدلالي القائم على المشابهة، بل إنها من أبرز مظاهر النشاط الشعري الذي يطلق المعنى من عقابيل الواقع ليبلغ - في أحدث مفاهيم الاستخدام الاستعاري- درجة الخلق الفني والتفجير الثري للطاقات الكامنة في علاقات اللغة، وبث الحياة في أوصالها لتحقيق نوع من الانسجام والتآلف.

لقد بدأ النظر إلى الاستخدام الاستعاري في العبارة الشعرية على أنه تجاوز للحقيقة بنقل الكلمة إلى غير مجالها المألوف على أساس من المشابهة بين الطرفين، يقول القاضي الجرجاني: (إنما الاستعارة ماكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونُقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها، وملاكُها تقريب الشبه، ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى، حتى لايوجد بينهما منافرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر)[١] .

وعلى هذا فإن الحركة الإيقاعية عند القدماء تقوم على التناسب العقلي الذي شُغفوا به، وجدّوا في البحث عن أطرافه التي تتجلى في المقاربة بين عناصر الاستعارة، كأحد مظاهر التناسب العقلي القائم على المشابهة أو التضاد، إنها وجه من وجوه التشبيه لذا حكم عليها أن تكون أقل درجة منه، لأنها أكثر بعداً عن الوضوح

---

[١] القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٤١.

والمقاربة بين الأطراف، يقول القاضي الجرجاني: (وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعواء في الجودة والحسن بشرف المعنى، وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبدَهَ فأغزر... ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفِل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض)[1] .

ومع أن عبدالقاهر الجرجاني ميز بين التشبيه والاستعارة بتحليل البناء الاستعاري، وكشف طبيعته ومعناه في كتابه أسرار البلاغة، على نحو خاص، إلا أنه رأى أن التشبيه (كالأصل في الاستعارة، وهي شبيه بالفرع له، أو صورة مقتضبة من صوره)[2]، إلا أن الاستعارة عنده أكثر خفاء، وأكثر غموضاً، وكلما زاد التباعد بين المستعار له والمستعار منه ازدادت الاستعارة حسناً وبهاءً[3] .

لكن هذا الموقف من عبدالقاهر لم يمنعه من رفض الأساس الذي بنى عليه النقاد القدماء مواقفهم من الاستعارة، فهي عنده لاتقوم على النقل بل على أساس الادعاء والإثبات، يقول عبدالقاهر: (وأما الاستعارة فسبب ماترى لها من المزية والفخامة أنك إذا قلت "رأيت أسداً " كنت قد تلطفت لما أردت إثباته له من فرط الشجاعة حتى جعلتها كالشيء الذي يجب له الثبوت والحصول، وكالأمر الذي نصب له دليل يقطع بوجوده... وإذا صرحت بالتشبيه فقلت:" رأيت رجلاً كالأسد" كنت قد أثبتها إثبات الشيء يترجح بين أن يكون، وبين أن لايكون، ولم يكن من حديث الوجوب في شيء)[4] .

---

(1) المرجع السابق: ص ٣٣.

(2) عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٨.

(3) المرجع السابق: ص ٣٠٣.

(4) عبدالقادر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٥٦ز

هذا يعني أن التشبيه يستدعي سياقين منفصلين تترجح الدلالة بين أن تكون أو لاتكون، أما في الاستعارة فهناك سياق واحد يقوم على تطابق وهمي بين دلالتين مختلفتين أصلاً، وذلك بإثبات العلاقة بينهما مما يوهم بوحدة المعنى، وبذلك يمكن أن يتوفر للاستعارة نوع من التداخل بين العناصر، ولكن تحت وصاية العقل.

والإثبات عند عبدالقاهر ماهو إلا طريقة نظم الاستعارة، فهي تأتي على ضربين: أحدهما أن تنزل المشبه منزلة الشيء تذكره بأمر قد ثبت له فأنت لاتحتاج إلى أن تعمل في إثباته وتزجيته... كقولك " رأيت أسداً " والثاني: أن تجعل ذلك كالأمر الذي يحتاج إلى أن تعمل فيإثباته وتزجيته، وذلك حيث تجري اسم المشبه به خبراً على المشبه فتقول: "زيد أسد"... أو تجيء به على وجه يرجع إلى هذا كقولك:" إن لقيته لقيت به أسداً "، "وإن لقيته ليلقينّك منه الأسد" فأنت في هذا كله تعمل في إثبات كونه أسداً[1] .

ومع أن الجرجاني لم يتوضح فاعلية التداخل والتفاعل في العلاقات الاستعارية، إلا أننا نشعر بإحساسه بوجود هذا التفاعل، يقول: (إنا إذا نظرنا إلى الاستعارة وجدناها إنما كانت أبلغ من أجل أنها تدل على قوة الشبه وأنه قد تناهى إلى أنظار المشبه لايتميز عن المشبه به في المعنى الذي من أجله شبه به...)[2]، إلا أنه -كما نلاحظ- لم يستطع التخلص من هيمنة فكرة ثنائية الطرفين، وهي فكرة ليس لها تلك الفاعلية المرجوة في إثراء طبيعة الاستعارة، وكشف جمالياتها التي لاتتوضح إلا برفض

---

[1] المرجع السابق: ص ٥٣.

[2] المرجع السابق: ص ٣٠٢.

فكرة الثنائية، ورفض الحدود المنطقية، لأن طبيعة الاستعارة تتأبى على الحدود الضيقة لأنها أكثر غنى، وأكثر عمقاً مما وجدها عليه القدماء، إنها نشاط خيالي ينظم التجربة الوجدانية، ويعيد تشكيل الواقع وفق علاقات متفاعلة، ووفق نظام منسجم يحقق إنسجام الرؤيا الفنية للشاعر، ويخلق معنى جديداً نابعاً من تناغم الدلالات المختلفة وتآلفها وتفاعلها مع معطيات السياق الشعري الذي يفرز بدوره ارتباطات مختلفة تنظم التشكيل الاستعاري وتمنحه إيقاعه الخاص.

هذه الارتباطات تنبثق أصلاً عن خصائص اللغة: النحوية، والصوتية، والصرفية، والدلالية، مما يولد نوعاً من التوتر تختلف درجته بحسب تلك الارتباطات[(١)] .

وقد انتبه عبدالقاهر الجرجاني إلى فاعلية هذه الارتباطات من خلال تناوله الاستعارة ضمن نظريته في النظم[(٢)] ، ومن خلال العلاقات الدلالية بين المستعار منه والمستعار له، وهو يرى أن هذه الارتباطات تحدد فاعلية الاستعارة على أساس القرب والبعد، وعلى أساس التوقع واللاتوقع، فكلما تقاربت المعطيات الجوهرية والعرضية زاد التطابق واقتربت الاستعارة من الحقيقة، وبالتالي فإنها لاتولد الدهشة والاستغراب لدى المتلقي، بينما يزداد التنافر والتوتر بين عناصر الاستعارة إذا تباعدت المعطيات الجوهرية والعرضية، يقول: (واعلم أن من شان الاستعارة انك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاءً ازدادت الاستعارة حسناً)[(٣)]، وهكذا إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كان إلى النفوس أعجب... وذلك ان موضع الاستحسان، ومكان الاستظراف... أنك ترى بها الشيئين مِثلين متباينين، ومؤتلفين مختلفين، وترى الصورة الواحدة في السماء والأرض، وفي خلقة الإنسان وخلال الروض[(٤)]، (على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه، وخرج من موضع ليس بمعدن له كانت صبابة النفوس به أكثر، وكان الشغف به أجدر...)[(٥)].

---

(١) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص ١٤١.
(٢) عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٢٧٠.
(٣) المرجع السابق: ص ٣٠٣.
(٤) عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ١١٦.
(٥) المرجع السابق: ص ١١٨.

ومعنى هذا أننا إذا قلنا (رأيت أسداً) ونحن نقصد رجلاً شجاعاً كالأسد كانت الاستعارة قريبة، متوقعة، لأن هناك معطيات جوهرية مشتركة بين المستعار له والمستعار منه (الإنسان – الأسد) أما الاستعارة في قول لبيد : [1]

وغداةَ ريحٍ قد كشفتُ وقِرَّةٍ
إذ أصبحتْ بيد الشمالِ زمامها

ففي قوله (يد الشمال) استعارة بَعُدَ فيها الطرفان (الإنسان– الشمال) أي أن المعطيات في الطرفين متباعدة، يجمع بينها السياق ويجعلها مقبولة ومنسجمة، وذلك لأنه أحدث فيها حركةً دلالية، إيقاعية متناغمة مع السياق الحالي والمقالي.

ومن هنا كانت الاستعارة ظاهرة ديناميكية حركية، تتشابك فيها الحركة الفكرية والحركة النفسية، وتتقاطعان بدورهما مع الحركة اللغوية، وينتج عن ذلك حركة كلية تكون مزيجاً من (التفكير الحسي والظواهر السيكولوجية، من الخبرة والتوتر الدرامي، واعتدال الحد الأول -أعني المشبه أو المستعار له- في الأثر واعتدال المسافة المتخيلة بين الحدين)[2] ، إن تفاعل كل ذلك يخلق نوعاً من الحركة الإيقاعية المتجاوبة، ولا تتألق الاستعارة إلا إذا تفاعلت هذه الجوانب جميعاً على نحو متناغم يؤدي إلى تكوين كلٍّ عضوي متناسق.

هذه الحركة موجودة في التشبيه، لكنها في الاستعارة أكثر غنى وثراء، لأنها أقدر على إدخال أكبر عدد ممكن من العناصر المتنوعة المرتبطة بعلاقات تساهم على

[1] عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٢٩٥.

[2] مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص ١٤٣.

نحو كبير في النسيج الكلي للتجربة، والنقاد القدماء لم يقفوا على هذه الأبعاد للاستعارة لأنهم نظروا إليها على أنها صنعة تقوم على جهدٍ عقلي خالص يعتمد على القياس والاستنباط، ويبهر المتلقي بما فيه من ائتلاف بين المختلفات، يقوم أساساً على علاقة المشابهة والتي تعتمد بدورها على علاقات هندسية توحي بعلاقات فن الأرابيسك، وهو فن يتجلى في الصيغ التي تبدأ من أشكالٍ هندسية كالمربع والمثلث والمخمس، ثم تتضاعف وتتشابك، وقد توحي (بحسن استخدام الخطوط متلاقية متعانقة، ثم متجافية متلامسة، متهامسة)[1]، ويتميز هذا الفن (بإيجاد حركة، وَصِلة بين المتناهي واللامتناهي، بين العميق والقريب، ويبين الظاهر من السكون والحركة الباطنة العميقة، وهذا يوصلنا إلى مفهوم أساسي ألا وهو "التوحيد" أو البحث عن الصيغ التي تدمج بين عنصرين وشكلين في تشكيل واحد)[2]،(إن أهميته فيما يطرحه من تناسق وانسجام بين عناصر تبدو غير منسجمة مبدئياً، لكن على الفنان... أن يقدم لنا هذه الانسجامات بين المتناقضات لتعيش في وحدة وتتآلف في غنائية شعرية أو موسيقية)[3]، هذه الأصول نستطيع أن نتبينها من خلال ملاحظتنا لحرص القدماء على مبدأ التفصيل، وجريهم وراء دقائق التشابه[4]، كما تتجلى هذه الأصول في الحرص على الصفات الهندسية والحركة المتناسقة، والبحث عن عناصر التقابل والتناظر.

---

[1] طارق الشريف: الفن واللافن، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٣، ص ٨٧.

[2] المرجع السابق: ص ٩١.

[3] المرجع السابق: ص ٩٣.

[4] عبدالقادر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ١٦٤.

وبذلك نستطيع القول إن الدراسات القديمة للصورة البلاغية قيدت الخيال الشعري، وخصوصاً حين تناولت الصورة بعيداً عن سياقها البلاغي واستنبطت قواعد تأليفها لتصبها في قوالب جامدة، شلّت حركتها الإيقاعية، وسلبتها الحيوية والرونق.

ومع أن عبدالقاهر الجرجاني حاول أن يربط الصورة البلاغية بالسياق اللغوي من خلال نظريته في النظم، لكنه لم ينجُ من النظرة التجزيئية التي جعلته يقتطعها من سياق العمل الفني، مما أفقدها جانباً هاماً من فاعليتها الإيقاعية والشعرية.

٣- إيقاع الصورة الكلية :

تتسم الصور البلاغية التي وقف عندها النقاد القدماء بأنها صور جزئية يقف إيقاعها في حدود ضيقة لايتجاوز صدى علاقاتها الداخلية نطاقَ التشبيه أو الاستعارة، ولذا كان التشويه يلحق إيقاع الصورة الكلية في القصيدة بعد أن تنكمش كل صورة جزئية على ذاتها، فلا تتجاوز -أحياناً كثيرة - الحركة الخيالية لدلالات كلماتها ذات المعنى الحرفي، وإذا كان حازم القرطاجني قد انتبه إلى فاعلية التخيل الشعري القائم على نوع من التناسب بين العناصر المشكلة لبنية العمل الفني من مسموعات ومفهومات، وأن القصيدة إنما هي مجموعات من الصور المنتظمة في بنية إيقاعية ذات محتوى ينفعل المتلقي لتخيلها وتصورها، إلا أنه كان يخضعها لمنطقه الفلسفي على نحو يجعل دراساته جافة، فوقفت عند حدودها و لم تجد من ينميها، يقول حازم:(والتخيل أن تتمثل للسامع من لفظ المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة

أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير روية...)[1]، في حين أن القصيدة تشكيلٌ خيالي متكامل يمتد على كامل العمل الفني، وما الصور البلاغية من تشبيه ومجاز إلا صور جزئية تدخل في نظام الصورة الكلية، وترتبط بعلاقات إيقاعية تولد موجات مستمرة، وحركة دائبة متساوقة مع الحركة النفسية والوجدانية للشاعر، مكونة وحدة متماسكة، لانستطيع فصل عناصرها إلا بإفساد البناء الإيقاعي للصورة الكلية [2].

ومن هنا فإن الصورة الكلية ليست لوحة جامدة، وأشكالاً ثابتة، وإنما هي مجموعة من الصور الجزئية التي تطل علينا من خلال تشبيه أو استعارة، أو مجاز، أو إيحاءات كلمة رامزة، أو أصوات متناغمة...، كل ذلك ينتظم بواسطة علاقات حية نابضة بإيقاع يقوم على التقابل، أو التوازن، أو التضاد، أو التدرج... هذا التنظيم هو الذي يوجه إدراكنا وينظمه، ولولا ذلك لكان التذوق مستحيلاً [3]

إن قيمة التذوق ترجع إلى ماتكتسبه العناصر من حيوية وإثارة حين ينتظمها الشكل الإيقاعي في بنية منسجمة، فالأفكار والانفعالات قبل أن تنتظم داخل تعبير إيقاعي، تبقى خارجه مبهمة متكلفة، فلا بد لها من ان تنتظم داخل شكل تعبيري يحمل مزايا إيقاعية يشبع فيها روحه وانسجامه[4].

---

[1] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص ٨٩.

[2] نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق، ١٩٨٣،ص ١٤٢ – ١٤٣.

[3] المرجع السابق: ص ١٤٢ – ١٤٣.

[4] جيروم ستولنيتز : النقد الني، ص ٣٥٧.

هذه هي العناصر تخضع في أثناء انتظامها لعدة موجهات، فالخيال الشعري يقدم نتائج عملية التفاعل الفكري والوجداني والشعوري، ومن ثم تخضع هذه النتائج للقوانين اللغوية الناظمة، فتدخل في سياق النسق التركيبي اللغوي حيث يقوم الشاعر اعتماداً على خبرته اللغوية والجمالية ببناء العلاقات الناظمة للنسيج الإيقاعي، على المستوى الدلالي والصوتي، مشكلاً البنية الكلية، مولداً بذلك حركة ليست متتالية بحسب السياق اللغوي فحسب، بل هي حركة متزامنة أيضاً، ناجمة عن الإيحاءات الدلالية التي تصاحب التعبير الفني، والتي تخلق حركات آنية شتى، تتفاعل مع الدلالات والإيحاءات السابقة واللاحقة، ولا تفقد فعاليتها بمجرد تخطيها النسق الشعري، لأن تلك الإيحاءات تبقى عالقة في خيال المتلقي، ويبقى تأثير دلالاتها عالقاً في النفس.

إن الحياة في الصورة الأدبية لاتقوم في الخيال وفق طبيعتها المادية فحسب، بل بحسب طبيعتها الإيحائية النامية، المتطورة أيضاً، وقدرتها على الحركة والتوتر والتصدع، والسكينة، والانتهاء إلى الاستقرار.

إن إيقاع الصورة الكلية يتمثل في أنه يخلق إحساساً بالحركة النفسية المنتظمة في انسجام كامل، وتتعاون- في أثناء ذلك- كل مظاهر الإيقاع لتحقق للعمل الفني تماسكه وانسجامه وحيويته، فعندما تنتظم العناصر المختلفة والمنسجمة كلٌ في مقابل الآخر عن طريق التوازن، أو التقابل، أو التضاد، يحدث نوع من الترجيع الذي يولد إحساساً بالحدس والتوقع، ومع ذلك فإن الفوارق بين هذه العناصر تصبح معاً وحدة، لأن هذه العناصر تكون مختلفة في نواح ومتشابهة في نواح أخرى، وحين تنتظم

العناصر في نظام متدرج أو متطور فإن دخول عناصر جديدة لن يكون غريباً، لأنه سيحتل مكانه الملائم فيما يولده من تركيب للصور، وفي تسلسل حوادثها إضافة إلى مايولده من إحساس بالحدس والتوقع، مما يجعل المتلقي يرقب مايتوقعه في لهفة وشوق، وهذا في ذاته عامل مهم في توليد الإحساس بوحدة التجربة الجمالية والفنية.

أما تكرار عنصر ما في عدد من المواضع، فإنه يعطي الصورة الأدبية حركةً وحياةً، فيواصل الخيال تتبع العناصر المتكررة متوقعاً ظهورها، ومع ذلك فليس من الضروري أن تكون العناصر المكررة واحدة في كل تكرار، فمن الممكن أن تتغير على نحو يولد التنوع، مما يضيف للإيقاع قوة دافعة، وإلا كان التكرار مملاً، ولهذا نجد أن (النتاج الفني الذي يحتوي على تكرار لاينتهي للعناصر نفسها، أو يقوم على تراكم مثقل لها إنما يكون له تأثير جاف وجامد ومحدود)[1].

ومن أكثر أنواع التنظيم الإيقاعي شيوعاً في الآثار الأدبية: (التوازن) وهو (ترتيب العناصر بحيث يكمل كل منها الآخر أو يعوضه، ومن الممكن استخدام لفظ "التماثل" للتعبير عن توازن العناصر المتشابهة)[2].

وهكذا تنشأ علاقات عضوية بين مكونات الصورة الجزئية من جهة، وبين مكونات الصورة الكلية من جهة ثانية لتؤلف وحدة العمل الفني في إطار وحدة

[1] نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية، ص ٣٧.

[2] جيروم ستولنيتز: النقد الفني، ص ٣٥٢.

التجزئة الشعورية، لأن ابتعاد العمل عن العالم الداخلي للشاعر يحرمها من العمق الوجداني ويجعلها ذات إيقاع مسطح.

إن ارتفاع الحركة الإيقاعية للصور داخل العمل الفني مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالموقف الوجداني للشاعر، وما الشعر إلا نتيجة لحاجة الفنان إلى خلق علاقات إيقاعية منسجمة مع ذاته ووجدانه، إنه محاولة من الشاعر لتقويم نظام العلاقات القائمة حوله من خلال الخلق الفني الذي يولد معه عمل متكامل يتصف بالحيوية والنمو، وهذا لن يتم عن طريق علاقات التشابه والتطابق المادي، أو التناسب المنطقي بين المسموعات والمفهومات -كما رأى حازم- وعن طريق المشاكلة في الهيئة والشكل -كما رأى عبدالقاهر الجرجاني- وإنما يتم ذلك بربط أجزاء الصورة الكلية فيما بينها بعلاقات عضوية حية، نابعة من وحدة الشعور المسيطر على التجربة الوجدانية، وتنبثق من الخيال الشعري الذي يتوق إلى خلق التآلف والانسجام والتلاؤم ومن هنا فإن الصورة الشعرية ليست لوحة أو مشهداً مفروضاً على المتلقي تشلُّ خياله بما تمليه من أحداث وأصوات وأشكال، وإنما هي مشاركة وجدانية تفتح أمام المتلقي آفاق التجربة بفضل نظامها الإيقاعي النفسي الخاص؛ وبما تخلقه من أصداء متجاوبة شكلية كانت أو دلالية، فتنشط خيال المتلقي بما تنشره من إيحاءات واسعة يتردد صداها في كل جزءٍ من أجزاء العمل الفني.

إيقاع الصورة في
الشعر العباسي الأول

تميز العصر العباسي الأول بتركيبة اجتماعية معقدة، فقد تنوعت فيه الأجناس والشعوب، واختلفت فيه المذاهب والمشارب والثقافات والحضارات، مما خلق نوعاً من الصراع بين الأفكار والمعتقدات، ولد بدوره أشكالاً من القلق والتوتر والضياع، مما قوى الإحساس بالعزلة والغربة وترك بصماته واضحةً على الشعر خاصةً، فانكفأ الشاعر على ذاته يسعى ليحقق لها نوعاً من الانسجام والتوازن من خلال شعره، مجسداً رؤاه ومواقفه الوجدانية التي يحلم بتحقيقها، وكانت الصورة أهم عنصر من عناصر الشعر يجسد من خلالها أحلامه ورؤاه تلك، إذ هيأت له عالماً وجد فيه راحته وانسجامه[1].

هذا التحول في البنية الداخلية للشاعر برز واضحاً في بنائه الفني، صحيح أن الأوزان مالت نحو الخفة والسهولة، لكن التحول الحقيقي كان في البناء الداخلي للقصيدة، فقد أصبحنا نقف على قصائد تبدأ وتنتهي لتعبر عن تجربة شعورية تصور موقف الشاعر في لحظة وجدانية واحدة، وهي سمة نلمسها عند المحدثين من كبار شعراء العصر العباسي الأول، وفيها نجد الكثير من الصور المبدعة، والخالقة للمعنى،

[1] محمد زكي العشماوي: موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨١، ص ٩.

ولا غرابة في ذلك فالشعر في هذا العصر كان لايزال في مأمن من سطوة النقد المنطقي القائم على النظرة الشكلية المحدودة، لذا فهو يمتلك بذور تطوره الفطري على الرغم من أن الشعراء أنفسهم لم يسلموا من تيار الثقافة القائمة على الفلسفة والمنطق، لكن شاعريتهم لم تخبُ، و لم تمت تحت وطأة التنظير النقدي الذي ساد فيما بعد، والذي أدى إلى موت الشاعرية والفن الرفيع.

ومن هنا يمكننا أن نجد في هذه الفترة من حياة الأدب فناً رفيعاً تتجلى فيه مظاهر الشعر الخالد، ويحتضن في أعماقه أصول الشاعرية الحقة، وهذا ماسنحاول تبينه من خلال تتبعنا للمسار الإيقاعي للصورة في نماذج من شعر هذا العصر.

١ً- إيقاع الصورة في نموذج من شعر بشار بن برد:

إذا كان بشار بن برد قد فَقَدَ ناظريه، فإن غياب البصر قد ساعده ليركز حواسه الأخرى على ماحوله، فيتلقف ماتنقله إليه ليعالجه في مخيلته الشعرية الفذة، بما يحمله من مشاعر وأحاسيس، ويضفي على عالمه فيضاً من رؤاه وأحلامه، وينسق صوره وفقاً لما توحيه أذناه ومخيلته، ومواجده من علاقات تتشح بشيء من الغموض حيناً، وبشيء من الإبهام حيناً آخر، إذ تتداخل الأشكال في ائتلاف فني مفاجئ، متميز نابع من أعماق تجربته، يقول بشار[١]:

ياليلتي تزدادُ نُكْراً

من حُبٍّ من أَحبَبْتُ بكرا

[١] بشار بن برد: ديوان بشار بن برد، ج٤ ص ٥٥ – ٥٦.

حــوراءُ إنْ نظرتْ إليــــ
ـــكَ سقتْكَ بالعينينِ خمرا
وكـــــأنَّ رجعَ حديثهـــا
قِطعُ الرياضِ كُسينَ زهــرا
وكـــأنَّ تحـــتَ لسانِهـــا
هاروتَ ينفثُ فيه سحــرا
وتـــخالُ ماجمــعتْ عليـ
ـــهِ ثيابهـــا ذهباً وعطـرا
وكأنهـــا بـــردُ الشــرا
بِ صفا ووافقَ منك فطرا
جنيـــــةٌ إنسيــــــةٌ
أو بين ذاكَ أجلُّ أمــــرا

يقدم الشاعر في هذه الأبيات صورةً لفتاته الحسناء من خلال عدة صور جزئيــة، لايجري فيها وراء أوصافها الخارجية، ودقائق مفاتنها الشكلية، وإنمــا يــأتي باللمحـات الشكلية مسربلةً بهالةٍ من المؤثرات الوجدانية، فيجعل المتلقي يشعر بجمــال الفتـاة دون أن يتمثل تفاصيل هيئتها وشكلها.

ومع أن أغلب الصور اعتمدت على التشبيه لكنَّ تحليلها كان يتأبى علــى علاقـة المقارنة بين الطرفين، لأنهما يتباعدان، لكنهما لايتنافران داخل سياق الصـورة الكليـة، بل تتآلف الأطراف، كما تتآلف الصور الجزئية في انســجامٍ وتـوازن تبـدو معـه الفتـاة

ذات جمال أخاذ، فالشاعر لم يقدم وصفاً شكلياً ليمتع المتلقي باستحضار صورتها بل جعله يشعر بسر جمالها الذي يكمن في تأثيرها السحري وما يحمله من نشوة وخدر يتسرب لا إلى حاسة البصر وحسب، بل إلى جميع الحواس عبر حركةٍ إيقاعية نشطة، فالاستعارة المتمثلة في قوله (سقتك بالعينين خمرا) لاتقتصر على مافي الفعل من إيحاء بالحركة، بل إنها حركة مصحوبة بتأثير يخدر الأعصاب، ويبعث النشوة في النفس.

أما حديثها فهو كقطع الرياض كسين زهرا، وهو من التشبيه التمثيلي الذي أُعجب به القدماء، (لأنه يقبل التجزئة بتشبيه أجزاء الهيئة المشبهة بأجزاء الهيئة المشبه بها، إذ تُشبَّه مقاطع الكلام وفواصله بقطع الرياض، وتُشبَّه معاني الكلام البديعة بخضرة الرياض، ويشبه مافيه من اللطائف والمحسنات الزائدة على شرف المعنى بزهر الرياض)[1].

هذا الموقف من التشبيه كان نتيجة للنظرة الجزئية التي اقتطعت الصورة من سياقها العام، وفصلتها عن جسد القصيدة، فحرمتها من الحيوية والنضارة، لأن الجامع بين طرفي التشبيهي يبدو من خلال الصورة الكلية طيفاً يبرق وفق حركة إيقاعية ناجمة عن حركة العين في ترددادها بين ألوان الزهر في الرياض، وهذا من شأنه أن يولد علاقات خاصة من الصفاء واللمعان تبعث على استجابات من الانفعالات لها علاقات منسجمة، وهذا ماأوضحه محمد بن زكريا الرازي، من أن (الصور الجميلة إذا جمعت إلى صورتها حسن الأصباغ المألوفة من الأصفر والأحمر والأخضر والأبيض، مع ضبط

---

[1] بشار بن برد: ديوان بشار بن برد، ج٤ ص ٥٦، هامش ٢.

نسبة المقادير، فإنها تشفي الأخلاط السماوية، وتزيل الهموم الملازمة لنفس الإنسان، وتزيل الكدورة عن الأرواح)[1]، إذاً الشاعر في هذه الصورة يستكمل عناصر النشوة والراحة التي يحسها عند سماعه حديث فتاته.

ويؤكد هذا الاتجاه البيت التالي، فقد بيَّن الشاعر أن تأثير كلامها في نفس سامعها تأثير (جاذب لنفسه إلى طاعتها بتأثير السحر)[2]، (ومن الجائز أن يكون لرجع الحديث أثر في إنعاش الجسم، وإحياء النفس، ومن الجائز أن يكون في قطع الرياض المكسوة بالزهر معنى الأنوثة، والأمومة مقترنتين)[3].

ولا يقتصر تأثير النشوة على الذوق والبصر بل يستولي على حاسة الشم فهي ذات جسد كالذهب ورائحة كشذى الأطياب، ولا يخفى ماللذهب والروائح العطرة من تأثير وإنعاش، (وجسم هذه المحبوبة جوهر مصفى، يرمز إليه بالذهب أو هو قد استحال إلى عطر، كل أولئك يباعد بين هذه المحبوبة وكثافة المادة، ويطلق حولها جواً من السحر)[4].

ويبلغ في وصف هذا التأثير الذروة حين جعلها كالماء الصافي البارد في فم الصائم الصدي، فأيُّ لذة بعد تلك اللذة: الماء البارد بعد العطش والضنى، وهي

---

[1] طارق الشريف: الفن واللافن، ص ٨٩.

[2] بشار بن برد: الديوان، ج٤ ص ٥٦، هامش ١.

[3] تامر سلوم: الأصول، قراءة جديدة لتراثنا النقدي، ط١، مطبعة عكرمة، ١٩٩٣، ص ٢٧٨.

[4] المرجع السابق: ص ٢٧٩.

صورة لايهدف الشاعر من ورائها عقد مقارنة بين فتاته والماء وإنما أراد ذلك الأثر الأسطوري الذي لايمكن لأي هيئة أو شكل أن يجسداه.

في هذا السياق نلمس التناسق والتوازن بين مكونات الصورة الكلية والتي تنتظم في مدار فكرة التأثير الوجداني لهذه الفتاة، بدءاً من حديث العيون، إلى حديث اللسان، إلى حديث الجسد الذهبي المعطر، وانتهاءً بالفتاة بكل مافيها من محاسن ليسَ لها مثيل في عالم الإنس والجن، فتأثيرها أجلُّ من ذلك وأعظم... في هذا السياق لاتخرج الصور الجزئية عن الإطار العام، فالخمرة توحي بعالم النشوة المطلقة، والرياض بأزاهيرها عالم جميل تتوق النفس إلى الارتياح بين أحضانه المشرقة، وهاروت يحملنا إلى آفاق سحرية غامضة وبعيدة... والذهب والعطور والماء السلسبيل... كلٌّ ذلك يدور في فلك التأثير الرائع لحسناء بشار.

وهذا ماجعل كل العلاقات البعيدة والمتنافرة تتآلف وتخلق إيقاعاً منسجماً حقق للقصيدة روعتها وخلودها.

٢- إيقاع الصورة في نموذج من شعر أبي نواس:

إذا كان بشار بن برد قد استهلم رصيده الفني من عالم العتمة، وجاهد كي يضيء مساربه بصور لافتة ومتميزة، امتزج فيها الواقع بالوهم، فإن خمرة أبي نواس منحت عالمه لمسة سحرية ارتفعت به إلى آفاق بعيدة، وأعادت إلى روحه الانسجام والتوازن، فنشوة الخمرة كانت تبعده عن الوعي والإدراك، وتحرره من إسار العقل،

لتلقيه في غياهب الوعي الداخلي، أو بـالأصح في أحضـان اللاوعـي، حيث تتكشـف عتمة المجهول، وتضيء مصابيح المعرفة الحقيقية، يقول:[1]

كأن بقايا ماعفا من حبابهـــا
تفاريقُ شيــبٍ في سوادِ عــذارِ
تردتْ بهِ ثمَ انفرتْ عن أديمـــهِ
تفــريَ ليـلٍ عن بيــاضِ نهــارِ

لقد استطاع أبو نواس بما أوتـي مـن قـوى خياليـة وهبتهـا لـه خمرتـه أن يخضـع الأشياء والعلاقات لفلسفته العميقة التي حصلها عن علماء عصره، مما قاده إلى نوع من التجريد الذهني، وأضفى على عناصر صوره رؤى فلسفية خرجت بـه علـى المـألوف، فإذا العلاقات بين الأشـكال والأشـياء والمعـاني تتغـير، وتبـدو في أغلبهـا غـير متوقعـة يوشحها شيء من الغموض، يقول:[2]

كأنها حين تمطو في أعنتهـــا
من اللطافةِ في الأوهامِ عنقـاءُ
تبني سماءً على أرضٍ معلقـــةٍ
كأنها علقٌ، والأرضُ بيضــاءُ

---

[1] الحسن بن هانئ: ديوان بن نواس، ص ٤٣٥.

[2] المرجع السابق: ص ٦٩٦.

وبذلك استطاع النواسي أن يعتاض عن الخارج بالداخل[1]، وأن ينتصر على قيوده المادية المرتبطة بالزمان والمكان، وأن ينطلق بعيداً إلى عوالمه الخاصة، فإذا بالتجربة النواسية تتم في (مناخٍ من الرمز حيث يبدو العالم والطبيعة مجتمعاً آخر، تتحقق فيه -بقوة الشعر- أحلامُ الشاعر ولقاءاته مع نفسه)[2]، ويحقق له التوازن بين متناقضات عصره وبيئته وواقعه، وكذلك بين متناقضات عالمه الداخلي.

إن (الرموز الشعرية التي يتكئ عليها أبو نواس تنقلنا بعيداً عن نصها المباشر، إنها تتيح لنا أن نتأمل شيئاً آخر وراء النص الشعري، إنها قبل كل شيء معانٍ خفية وإيحائية تصدر عن الأقاصي في نفس أبي نواس وتحملنا معها في رحيلها وتطلعها)[3].

هذا مايتجلى لنا في الأبيات التالية:[4]

غَنِّنا بالطلولِ كيفَ بَلينا
واسقنا نُعطِكَ الثناءَ الثمينا
من سلافٍ كأنها كلُّ شيءٍ
يتمنى مُخَيَّرٌ أن يكونا
أكلَ الدهرُ ماتجسَّمَ منها
وتبقّى لبابها المكنونا

---

[1] محمد زكي العشماوي: موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي، ص ١٩٦.

[2] علي أحمد سعيد (أدونيس): مقدمة للشعر العربي، ط٤، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣، ص ٤٩.

[3] تامر سلوم: الأصول، ص ٢٨٠.

[4] الحسن بن هانئ: ديوان أبي نواس، ص ٣٠.

فـــإذا ماانجليتهـــا فهبـــاءٌ

يمنـــع الكـــفَّ مايبيـــحُ العيونا

ثم شُجَّتْ فاستضحكت عن لآلٍ

لـــو تجمعـــنَ في يـــدٍ لاقتُنينـــا

في كـــؤوسٍ كأنهـــنَ نجـــومٌ

جاريـــاتٌ بروجُهـــا أيدينـــا

طالعـــاتٍ مـــع السقـــاةِ علينـا

فـــإذا ماغربـــنَ يغربـــنَ فينـا

ماإن يلج الباحث عالم الخمرة عند النواسي حتى تطالعه باضوائها وأنوارهـا فـلا يشعر إلا وهو وسط عالم سحري من عوالم ألف ليلـة وليلـة، عـالم سرمدي يتخطى الزمان والمكان، فيرتد بـه حيناً إلى عهـود مـاقبل التـاريخ ويصعـد بـه حينـاً إلى أعـالي السموات، ليغوص به أحياناً أخرى إلى أعماق النفس حيث يتحول عالمهُ الداخلـي إلى فضاء أثيري واسع، ويتحول من عالم مملوء بالمتناقضات والاضطـراب إلى عـالم الضـوء والنور، فيعيش حالة النشوة التي تعيد إليه الانسجام والتلاؤم (والخمرة من هذه الناحية حلم ولها فعل الحلم: تكتشـف المجهـول سـواء في الـذات أو في الطبيعـة، وتقتلعنـا مـن وحل الأشياء العادية، وتقذف بنا في ماوراءها، وتعلمنا أن المرئي وجه اللامرئـي، وأن الملموس تفتح لغير الملموس، فما نراه ونحسه ليس إلا عتبة لما لانراه، ولا نحسه، وتجتـاز بنا هذه العتبة حيث تزول الفواصل، ويصبح الباطن والظاهر واحداً)[1].

---

[1] تامر سلوم: الأصول، ص ٢٨٣.

ومنذ بداية الأبيات يضعنا الشاعر في غمار تجربته الخمرية، وذلك باستعماله الضمير الدال على الجماعة، مما يساعد على سرعة الاندماج في جوه الشعري، الذي ينقسم إلى مرحلتين متقابلتين، ومتناظرتين، الأولى منهما تبدو فيها الخمرة أمنيةً يتمناها كلُّ مخيَّر، وكما أن الأماني تكون كبيرة في مقتبل العمر وتتضاءل مع تقدم الزمن كذلك خمرة أبي نواس، يأكل الدهر ماتجسم منها حتى إذا لم يبق منها إلا لبابها المكنون، أصبحت هباءً، وروحاً أثيرية، وأمنية ضائعة تتخيلها العيون ولا تستطيع الأيدي الإمساك بها.

وهنا تأتي المرحلة الثانية حيث يطالعنا التحدي النواسي بقوةٍ وتصميم، فإذا كانت الأمنيات صعبة المنال، فإنه يستطيع أن يستحوذ عليها من خلال امتلاكه لعالم الخمرة بكل مافيه من نشوةٍ وتسام، ففي عبارة (ثم شجت) ينقلنا الشاعر من عالم الأمنيات البعيدة إلى ارض الواقع الصلبة، فنصحو على وقع هذه الكلمة بما تحمله من صور وإيحاءات واسعة، بحروفها وأصواتها الانفجارية الشديدة وصيغتها المشددة المبنية للمجهول، ولولا أن حرف العطف خفف من أثر الاصطدام حين أفاد التمهل والتأني، لكان الانتقال أعنف وأشد وطأة.

ولا تقف إيحاءات العبارة عند أصوات الفعل وما أحدثه من ضجة، بل كذلك حمل إلينا قوة تصميم الشاعر على نيل مايرغب فيه، فالأمنيات تتحقق في اقتحام عالم الخمرة التي ماإن شُجت حتى افترت عن لآلئ الحياة وأنوارها، وقد حمل فعلٍ (فاستضحكت) عالم الإشراق الذي صمم الشاعر على نيله واستخلصه من واقعه رغماً عن أنف التحديات، فصيغة الفعل (استفعل) في اللغة تدل على طلب الشيء

والجهد في الحصول عليه، والخمرة لم تضحك من ذاتها وإنما شُجت حتى افترت عن كنوزها لذا ربط بين الفعلين (شُجت فاستضحكت) بالفاء السببية المعقبة.

وهنا يتحول الحلم إلى واقع، والأماني إلى مكاسب حاضرة، فقد حاز الشاعر بخمرته على كل مايتمنى، بل إن الواقع أجمل من الأمنيات، فإذا كانت صورة الأماني باهتة ساكنة، يكتنفها الهباء، ويتآكلها الدهر لتبقى مكنونة، فإن صورة الواقع تعج بالحركة والحياة وتنطلق بالشاعر إلى آفاق السماء، فإذا كؤوس الخمرة نجوم، لكنها ليست نجوماً ساكنة بل تجري بأيدي الشرب التي ارتفعت لتصبح بروجاً تموج بأضوائها مع السقاة، فتنير حياة الشاعر وتهبها البريق والحيوية، فإذا ماغربتْ اتجهت إلى حلق شاربها، لتتحول في داخله إلى فضاء شاسع لاحدود له.

في هذه القصيدة نحن لسنا أمام لوحة جامدة، أو صورة فوتوغرافية فرضت إيقاع حركتها، وهندسة خطوطها على عيوننا وخيالنا، إنها لحظة حية انتقلت إلينا عبر حدود الزمن، ليعيش قارئها إيحاءاتها كأنه يعيشها منذ ألف ومئتي عام تقريباً، يعيشها بكل مافيها من رؤى وأحاسيس وانفعالات وإيحاءات، لكنها ليست الإيحاءات نفسها التي كان النواسي يعيشها، وإنما في الدرجة نفسها من الحيوية والحرارة، مما يجعل من هذا العمل أثراً فنياً خالداً، لأنه يجسد مشكلة أزلية، يعاني منها الإنسان في كل عصر، إنها صراعه مع الزمن، صراعه مع الواقع بكل متناقضاته.

هذه الصورة التي تمتد على كامل الأبيات لم تستحوذ على روعتها من خلال مافيها من تشبيه الخمرة بالأمنيات، التي يتمناها كل مخير ولا بسبب الاستعارة في قوله (أكل الدهر ماتجسم منها)، أو بسبب غيرها من التشابيه والاستعارات، لأن الصور

الجزئية لو أخرجت منفردةً من القصيدة، لكانت صوراً باهتة عادية متداولة، فقوله (أكل الدهر) استعارة معروفة، وكذلك تشبيه كؤوس الخمر بالنجوم يتكرر عند شعراء الخمرة منذ القديم، بل إنه يتكرر في ديوان أبي نواس في قصائد كثيرة، لكنه في هذه القصيدة له مذاق آخر ومرآى جديد، فقد اكتسب روعة مختلفة، وإيحاءات جديدة ناجمة عن تناسق الصور وانسجامها داخل السياق الخيالي للصورة الكلية.

فالسياق الخيالي للصورة الكلية اتخذ مساراً إيقاعياً خاصاً، قام على التقابل والتناظر بين محوري الصورة الكلية: صورة (الأمنيات - الخمرة)، وصورة تحقق (الأمنية - الخمرة)، والصورة الأولى تمتد من البيت الثاني حتى الرابع، والثانية تمتد من البيت الخامس حتى السابع، وفي كلٍّ منهما تتوالى أجزاء الصورة في إيقاع يتسق مع سياق المحور الأصلي للحظة الشعرية.

الحركة في الصورة الأولى تتجه من أطراف الدائرة إلى المركز، أي من المحيط الواسع وتتدرج في التضيق حتى تصل إلى نقطة المحور، فالخمرة كانت أمنيات واسعة، تأخذ معنى الشمول فهي كل شيء يمكن أن يتمناه المرء، ثم تبدأ بالتناقص شيئاً فشيئاً مع مرور الزمن حين يأكل الدهر ماتجسم منها حتى يصل بها إلى الجوهر، أو إلى المركز عندها ينتهي إلى الهباء والوهم، فإذا ماحاولت اليد نواله امتنع الإمساك بما تتخيله العيون.

في الصورة المقابلة تتبدل الحركة بعد فترة تأمل مع حرف العطف (ثم) لتنطلق بعدها من المركز لتتوسع تدريجياً نحو أفق لاحدود له، إنها تبدأ من سطح الخمرة المختومة، التي شُق وجهها ليفترَّ عن انفتاح وإشراق يأخذ بالتوسع مع انتشار أضواء

الخمرة، فيقابل مافي الصورة الأولى من إيحاء بالتواري والاحتجاب عبر كلمات : (الهباء، المكنون، الأمنيات..)، وما كان يستحيل في الصورة الأولى يتحقق في الصورة الثانية، فاليد تمسك مااستحال إمساكه، والأماني تتحول إلى واقع ملموس.

وتنطلق حركة النشوة في عالم أثيري فتتوسع من محيط فم خابية الخمرة إلى كؤوس الشاربين، لتصبح أنجماً جارياتٍ في السماء، ولكنها ليست سماءً محدودة بل هي ممتدة مع حركة تلك النجوم، فإذا ماغربت النجوم اتجهت إلى فضاء لاحدود له يمتد داخل جوف الشاربين، حيث يسطع اللاوعي بالمعرفة الحقيقية.

وهكذا استطاع النواسي أن ينسج مسار الإيقاع البياني للصورة الكلية وفق نظام إيقاعي يقوم على التقابل التناظري بين الصورتين، تتدرج الحركة في كل منهما في تتابع خفي لايكاد المتلقي يشعر به، وهذا ماأضفى على الصور الجزئية المألوفة جدةً وبراعةً، بل إنه منحها طابعها الفني الخالد، الناجم عن زخمها الإيحائي، وإيقاع حركتها، وانتظام عناصرها.

في مثل هذه الصورة تنمحي الحدود بين الشعور والفكر، ويتداخل الإدراك مع الوجدان، وبالتالي تتداخل الحركة النفسية الداخلية مع حركة الفكر والوعي، وتتفاعلان فتتحولان إلى حدس وكشف وإشراق.

٤- إيقاع الصورة في نموذج من شعر أبي تمام:

كان شعر أبي تمام الطائي من النماذج الفريدة التي مثلت ذوق العصر العباسي الأول وثقافته فقد استطاع أن يتمثل جميع اتجاهاته الفنية ويستوعب النضج العلمي

والفلسفي بمختلف تياراته، ليخرج بأسلوب لم يسبقه إليه شاعر آخر وذلك بما امتاز به من ذكاء حاد، وذهن متوقد، وحس مرهف[1]، مكنه من تمثل الاتجاه الفني المترف الذي طغى على ذوق المجتمع، والذي تجلى في جري الناس وراء الزخرف والتنميق في كل مناحي الحياة، كما مكنه من استيعاب معارف عصره الفلسفية والأدبية التي اتخذها نبعاً ثراً لمعانيه وصوره، وأساسا بنى عليه عالمه الشعري القائم على اللذة العقلية مما جعل الصورة عنده تتسم بغلبة النشاط العقلي على الجانب الشعوري بها، فإذا بها تبهر المتلقي بعلاقاتها العميقة قبل أن تمس مشاعره وأحاسيسه، إذ يظهر فيها جهد الشاعر وجريه وراء العلاقات الفريدة التي تسربت إلى شعره من مجادلات الفلاسفة والفقهاء والتي جند لها غرائب الألفاظ مما نقّب عنه في أمهات الكتب ومصادر اللغة، وهذا ماجعلها تتشح أحياناً بغلالة منَ الغموض لاينفذ إليها إلا ذو علمٍ وثقافة عميقة، إلا أن (الناس كانوا قد تعودوا أن يدلوا باللغة على معانٍ قريبة، لاسيما في الشعر، وكانوا قد ألفوا – ولا سيما في هذا العصر– أن يجدوا التعمق والتقصي وتخير الألفاظ والمعاني الجديدة عند الفلاسفة والمتكلمين، فلما رأوه عند شاعر كأبي تمام، يجد من اللغة مشقة، فيتكلف بعض الغريب، ويحمل الألفاظ اكثر مما تحمل وجدوا في ذلك حرجاً ومشقة ولذلك أنكروا على أبي تمام هذا الإغراب، وهذا التكلف في التعبير)[2].

ومن هنا كان تذوق صوره أمراً يحتاج إلى شيء من التأمل العقلي والتمثل الذهني، وهذا النوع من الصور يصدق فيه ماأورده طه حسين من تعريف "بول

[1] يوسف خليف: تاريخ الشعر في العصر العباسي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨١، ص ١١٢.

[2] طه حسين: من حديث الشعر والنثر، دار المعارف، مصر، ط١١، ب.ت، ص ٩٧.

فاليري"، فهو (الكلام الذي يراد منه أن يحتمل من المعاني، ومن الموسيقى أكثرمما يحتمل الكلام العادي، والشاعر المجيد حقاً يمتاز من غير المجيد بأنه إذا تحدث إليك لم يمكنك من أن تسير معه كما تسير مع نفسك، وإنما يضطرك أن تفكر وتجهد نفسك في أن تفهمه وتحسه، وتشعر معه)[1].

لقد استطاع التمامي أن يبتكر من الصور مايدفع المتلقي إلى إعمال ذهنه، والسعي وراء الفكرة، واستلهامها من نسيج علاقاتها المتشابكة.

وللوقوف على أبعاد النشاط العقلي، وتفاعله مع النشاط الشعوري عند أبي تمام رأينا أن نختار أحد نماذج الرثاء، لرصد الحركة الإيقاعية الناجمة عن صراع هذين العنصرين.

يقول في رثاء محمد بن حميد الطائي[2]:

كذا فليجلَّ الخطبُ وليفدحِ الأمرُ
فليسَ لعينٍ لم يفضْ ماؤها عذرُ
توفيتْ الآمالُ بعدَ محمدٍ
وأصبحَ في شغلٍ عن السفرِ السَفْرُ
وما كان إلا مالَ من قلَّ مالهُ
وذخراً لمن أمسى وليسَ لهُ ذخرُ

---

[1] المرجع السابق: ص ١٠٥.

[2] حبيب بن أوس الطائي: ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبدو عزام، دار المعارف، ١٩٦٥، المجلد الرابع، ص ١٩٢ – ١٩٣ – ١٩٤.

وما كانَ يدري مجتــــدي جودِ كفهِ
إذا مااستلهمتْ أنهُ خُلــقَ العســــرُ
ألا في سبيـــلِ الله من عُطلـــتْ لـــه
فجاجُ سبيـــلِ الله وانشغــرَ الثغــرُ
فتىً كلما فاضــتْ عيــونُ قبيلــةٍ
دماً ضحكتْ عنهُ الأحاديثُ والذكرُ
فتى ماتَ بين الضربِ والطعنِ ميتـــةً
تقـــومُ مقـــام النصرِ إذ فاتـــهُ النصرُ
وما ماتَ حتى مـــاتَ مضربُ سيفهِ
من الضربِ واعتلتْ عليهِ القنا السمرُ
وقدْ كان فوتُ الموتِ سهـــلاً فـــردَّهُ
إليهِ الحفــــاظُ المـــرُّ والخُـــلقُ الوعـــرُ
ونفـــسٌ تعـــافُ العـــارَ حتى كـــأنهُ
هو الكفرُ يومَ الروعِ أو دونهُ الكفـــرُ
فأثبتَ في مستنقـــعِ المــــوتِ رجلـــهُ
وقـــالَ لهـــا من تحتِ أخمصـــكِ الحشرُ
غـــدا غـــدوةً والحمـــدُ نسجُ ردائـــه
فلـــم ينصـــرفْ إلا وأكفانـــهُ الأجـــرُ

تـردى ثيـابَ الموتِ حـمراً فما أتى

لها الليل إلا وهي من سنـدسٍ خضرُ

بعد أن بدأ التمامي قصيدته بما يوحي بعظيم الفاجعة، وهول المصـاب انتقـل إلى تعظيم المرثي، وتعداد مناقبه، وذلك وفق ثلاثة محاور في محاولة لتعليـل عظمـة الخطـب بفقدان ذلك الرجل العظيم، المحور الأول يصور كرمه، والمحور الثاني يصـور شـجاعته وبلاءه، والثالث يصور منزلته بعد استشهاده.

وقد استقل البيت الأول بأن كان مدخلاً يفاجئ السامع بالنبأ العظيم، والحـدث الجلل، مما يجعله يعيش لحظات الصدمة عند تلقي نبأ كهذا النبأ المـروع، لكـن الشـاعر بعد ذلك ينقاد لطبيعة تفكيره المنطقي فيسترسل في تسـويغ ضخامـة الفاجعـة وفداحـة الخسارة.

ومع ظهور النشاط الذهني الذي جعـل الشـاعر يجري وراء العلاقـات المنطقيـة، تتراجع مشاعر الحزن والجزع، وتفقد شيئاً من حدتها حين جـاء بصـورة الآمـال وقـد توفيت، وهي استعارة باهتة تقوم على التناسب المنطقي بـين الطرفـين، فغيـاب الآمـال كموت الكائن الحي في الزوال المادي، ومع ان الشطر الثاني كان أكثر حيويـة وتمثيـلاً للموقف الوجداني حين كنى عن عظيم الفاجعـة بانشـغال النـاس عـن أعمـالهم، فـإن الصورة لم تلبث أن تراجعـت في البيـت الثـالث حـين أورد صورتـين مكررتـين لمعنـى متداول، ليس فيهما مايلفت سوى المبالغة، وتلك المجانسة بين (مال – ماله) و (ذخـراً – ذخر)، وذلك التقسيم الإيقاعي الذي قام على التقابل البنـائي المتوافـق مـع التقسـيم الوزني للشعر، مما جعل كل شـطر يستقل بجملـة تامـة معنويـاً وبنائيـاً، وهـذا بـدوره

أورث البيت صدى صوتياً وإيقاعياً يقوم على التقابل المتوازي بين الشطرين، عدا عن التقابل الخيالي بين الصورتين.

وكأن التمامي أحس أنه لم يأتِ بجديد، فأضاف في البيت التالي مشهداً يصور مدى تأثير المرثي في حياة الفقراء، فحياتهم لم تعد وعرة بوجوده، ولم يعد يشغلهم الخوف من العسرة، لأن الرزق أصبح سهل المنال، ومع أن المعنى العام يدل على سهولة العيش واطمئنانه، فإن إيحاءات الصورة وتركيب اللغة لايوحيان بذلك، فالعسر الذي توَّج القافية انعكس على إيقاع الألفاظ التي توالت فيها حركة الكسر في الشطر الأول أربع مرات (وما كان يدري مجتدي جودِ كفه)، ومع أن حركة الكسر تحمل الإيحاء بالحزن والأسى، إلا ان توالي صوت الجيم في كلمتين متجاورتين في العبارة نفسها شكل ثقلاً في النطق، وخفف من الإيحاء بالحزن.

هذا إضافة إلى أن مجيء الاستعارة جملة معترضة داخل الجملة الطويلة الممتدة على كامل البيت جعل عملية تمثلها ليست بالسهولة المرجوة، بل تحتاج إلى شيء من التأمل، فقد تشابكت أطرافها وكادت لاتبين داخل ذلك السياق، مما جعل تذوق الصورة يحتاج إلى التأمل الذهني لربط تلك العلاقات العقلية، وهذا ماأساء إلى إيقاع الصورة، فبعد أن تمثل المتلقي المعنى على حقيقته تأتي فجأة الاستعارة لتعقد الصلة بين الكف والغمامة الممطرة لتعود مرة أخرى لمتابعة تتمة الخبر الذي بدأ في الشطر الأول، مما ولد نشازاً في تركيب الصورة، وحرمها من آفاقها الفنية.

وهنا تنتهي صورة الكرم لينتقل إلى صورة أخرى من مناقب ذلك الفارس، ولكن عبر بيت مهد لهذا الانتقال، يصور فيه سبل الكرم وقد عُطلت وتركت الثغور

شاغرة، لأن ابن حميد خرج مجاهداً في سبيل الله، وأخبار شجاعته ملء الأسماع والأبصار.

ويبدو أن إقدام الفقيد وبلاءه حرك شاعرية التمامي، وألهب عاطفته، فتطفو على كثير من أجزاء الصورة وتكسبها تألقاً، مما جعله يقدم صورة من أروع صور البطولة، وقبل أن يلج بنا ساحة المعركة مهَّد ببيت جعل الإحساس بالروعة يستولي على المتلقي، حين صور كل القبائل تبكي دماً لفقد ذلك البطل، ويسوقه نشاطه العقلي ليقرن هذه الحال مع صورة مضادة تصور أخبار ذلك الفتى الشجاع تشرق بالضحك، فجمع بين البكاء والضحك في صورة واحدة محققاً بذلك شغفه الذي عُرف به في الجمع بين نوافر الأضداد، إذ كان الطائي يقصده ويتعمده [1].

هذا الجمع بين المتضادات كان له أثر كبير في خلق نوع من الحركة الإيقاعية الشكلية القائمة على التوتر، الذي يؤدي إلى شيء من الانسجام، وهو عند أبي تمام انسجام شكلي يولد الدهشة والإعجاب، لكنه يحرم الإيقاع من تأثيره الوجداني وفاعليته في خلق الحركة الكلية للنص.

إن صورة البكاء دماً بما يصاحبها من تأثير وجداني تكاد لاتتعمق مشاعر المتلقي حتى تأتي صورة الضحك مباشرةً لتحدث تراجعاً مفاجئاً يحدِث بدوره خرقاً في حركة الانفعال الوجداني، ويحتاج المتلقي عندئذٍ إلى بعض الوقت ليستعيد انسجامه النفسي مع مسار الحركة التصويرية، القائمة على النشاط الذهني، وفي أثناء ذلك

[1] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط ٩، ب.ت، ص ٢٥٠.

يكون تطور الحركة الوجدانية قد تراجع وخمدت العاطفة، وهذا ماجعل مشاعر الحزن والأسى تقف عند حدود البيت الأول من القصيدة لاتتعداه.

وفي البيت الثاني يبدأ الشاعر بتصوير شجاعة ابن حميد وبطولته الأسطورية، معتمداً في ذلك على حركة التقابل سواءً كان ذلك التقابل بين صورتين أو معنيين، أو بين صورةٍ ومعنى، إذ استطاع أن يستغل كل إمكانات التقابل البلاغي في تحقيق الإيقاع الخاص لصورة المرثي، ففي البيت السابع نراه يحول موت ابن حميد إلى نصر كبير، فبعد أن قرر في الشطر الأول موته بين الطعن والضرب، ومكابدة أهوال المعركة فإذا بنا في الشطر الثاني نُفاجأ بانتصاره... هذا الانتقال السريع من حال إلى حال معاكسة من شأنه أن يحدث نوعاً من التوتر لكنه لايستمر طويلاً إذ يؤدي بعد تأمل ذهني إلى نوع من الانسجام المصحوب بالدهشة والإعجاب، ويخرج المتلقي بجملة من المعاني والإيحاءات الكامنة وراء هذا التقابل المتوازي بين الموت والنصر، فهما لايجتمعان إلا في مواقف البطولة الأسطورية، وينمَّان عن ملاقاة لايطيقها إلا الأشداء من المقاتلين، مما يوحي بعظمة ذلك المقاتل الصنديد الذي لايعرف التراجع.

وحتى يُقنِع التمامي سامعيه بهذا الجمع بين المتضادات نراه يفصل في صورة تلك الميتة المشرفة، فالمرثي ظل يقاتل ويجاهد حتى أفنى سيفه، ولا يفنى حد السيف إلا بكثرة الضرب والطعان مما يوحي بكثرة الخصوم الذين أشهروا سيوفهم في وجه المرثي فلما مات السيف مات الفارس، ولكن ليس بطعنة من سيف خصمه، فالخصوم لايجرؤون على مواجهته، وإنما كان موته بعد أن انثالت عليه الرماح من كل صوب،

لكنها لم تنله بسهولة، وإنما بعد أن تكسرت فوق جسده القـوي، وهـذه ميتـة لاشـك أنها تقوم مقام النصر إذ فاته النصر.

ويسترسل في البيت التـالي ليكشـف عـن أبعـاد تلـك الميتـة المشـرفة، فقـد كـان بإمكان ذلك الفارس أن يتدارك المـوت ويحـافظ علـى حياتـه، إذ (كـان فـوت المـوت سهلاً) لكن محافظته الشديدة على الأخلاق الحميدة، وحرصه على الحرمـات رداه إلى مجابهة الموت، وهنا أيضاً تعتمد الصورة على التقابل الإيقاعي:

الحفاظ على الحياة بفوت الموت// الحفاظ على الحرمات بالارتداد إلى مجابهة الموت

وهو تقابل خفي لأن إبراز هذا التقابل سيولد إيحـاءً بـاضطراب حركـة الفـارس وتردده في دفع الموت أو الإقبال عليه وبالتالي سيبدو ضعيفاً متردداً، لذا جعله لايرضى بأن يفوت الموت، ولم يقل (يفر من الموت)، فالفرار لمن يجبن، أما الفـوت فهـو الـترك لمن يختار ويقرر، ومن هنا بدا لنا ذلك الفارس صلباً قوياً، وتبرز صورته هذه بما تحملـه الكلمات من إيحاءات بالصلابة والقوة مثل (الحفاظ المر)، (الخلق الوعر)...

وعلى عادة التمامي فإنه يسهب في مـدِّ أبعـاد الصورة، فيتـابع في البيـت التـالي مفصلاً فكرة الحفاظ المر، والخلق الوعر، فذلك الفارس أوتي نفساً تكره العار، وتـرى في الفرار ليس العار وحسب، بل الكفر والمأثمة، وقد جاء الفعل (تعاف) يحمل الإيحـاء بأنفة ذلك الفارس ونفوره من المذلة، وكراهيته للعار، مما يؤكد مايتصف به من شمـائل كريمة، وأخلاق رفيعة.

هذا الإيقاع القوي في التقابل الحاد بين المتضادات يبرز من خلال الصورة الجزئية في البيت التالي: (فأثبت في مستنقع الموت رجله)، هذه الصورة تمثل ذروة الحركة الإيقاعية في تشكيل صورة المعركة، فمنذ أن بدأت تلك الحركة مع البيت السابع كانت ترتفع شيئاً فشيئاً لتصل إلى نقطة اكتمالها عندما بدا لنا المرثي وكأنه جبل شامخ يقف وسط مستنقع من الأوحال الرخوة الغائرة الكريهة، لكنه ليس أي مستنقع، إنه مستنقع الموت الذي يستحيل على أي قدم أن تثبت فيه، ومع ذلك فقد ثبّت قدمه فيه، وقرر أن يكون تحت أخمصه الحشر، وهنا تظهر براعة التمامي في نسج العلاقات بين عناصر الصورة الجزئية، ولا سيما حين يتحرر شيئاً ما من سيطرة العقل، إذ تنشط انفعالاته وأحاسيسه لتبرز شاعريته على حقيقتها، فإذا به يبدع صورة خالدة للبطولة، إنه يصنع من الفاجعة عرساً للنصر، ويحول الموت إلى حياة للعز والشموخ، فإذا الإيقاع المتوتر الذي ولدته المتقابلات يتساوق مع محور الصورة الكلية لبطولة المرثي، حتى إذا انتهينا إلى الصورة الجزئية الأخيرة فقدنا الإحساس بذلك التضاد بين المتقابلات، وتقبلنا صورة التجاور بين ثبات الفارس وليونة المستنقع على أنها عنصر من متممات الصورة الكلية للبطولة.

إن الحركة الإيقاعية في الصورة الجزئية الأخيرة كانت تقوم على التقابل الذي أحدث التوتر، لكن ثبات الفارس الصلب طغى على رخاوة المستنقع واضطرابه، وهيمن على الصورة فأضفى عليها من ثباته وصلابته، فلم نعد نشعر برخاوة المستنقع وبالتالي لم نعد نشعر بتوتر الحركة الإيقاعية واضطرابها، بل تساوقت الصورة محققة هدفها الفني.

ويتابع التمامي صورة مرثيه بعد الممات، لكنه يعود ثانية إلى نشاطه الذهني فتأتي صورته جافة ذات إيقاع يعتمد على التقابل الهندسي، ففي البيتين الأخيرين يرافق التمامي مرثيه إلى مرحلة مابعد الموت فيصور منزلته الرفيعة عند ربه بعد أن حاز في الدنيا على الرفعة والسؤدد، ويعتمد على المقابلة، لكنه ليس تقابل تضاد بين الصورتين بل فيه نوع من التوازن والتساوق، فإذا كان قد خرج مع الصباح وقد ارتدى ثياب الحمد والرضى فإنه لم يخرج من المعركة حتى لبس كفنه، ولكن أي كفن ذاك؟ إنه الأجر والثواب.

فإذا كان الكفن قد اصطبغ بحمرة الدماء في النهار فإن الليل لم يأتِ عليه حتى أصبح ثياباً خضراً من سندس.

هذا التقابل بين ثياب الحمد والرضى في أول النهار، وثياب الأجر والثواب في آخر النهار، وكذلك التقابل بين الكفن المضرج بحمرة الدماء في النهار، والثياب الخضر في الليل، هذا التقابل شكل صوراً مغرقة في الشكلية، إذ تحول إيقاعها إلى حركة بارزة تبدو كتوضعات هندسية هدفها الزخرف الفني الخالي من الفاعلية والتأثير، فهو لم يكتفِ بأن جعل كفنه الأجر والثواب بل وصل به إلى جنة الخلد مستخدماً في ذلك الرمز بأن جعل الدماء الحمر رمزاً للشهادة، وجعل السندس الأخضر رمزاً للجنة، وهكذا أصبح الإيقاع نوعاً من التكافؤ الهندسي بين الشطرين في كلا البيتين الأخيرين.

وهذا ولد حركة إيقاعية شكلية ذات طبيعة متتابعة في سياق هندسي منطقي، صحيح أنها لاتعتمد على ثنائية الحدود، لكنها استحوذت على مستوى محدد من

التشابك، فالعناصر اللونية التي استُخدمت في البيت الأخير انطلقت بعيدة عن مدلولاتها المباشرة لتصبح رموزاً، لكنها مع ذلك ظلت ذات دلالات ثابتة ومحددة.

وهكذا نلاحظ كيف انعكس تأرجح التمامي بين الصنعة والشاعرية... بين العقل والعاطفة على إيقاع الصورة الكلية، فإذا به إيقاع مضطرب حيناً، ومنتظم حيناً آخر، يحمل توقيعات مؤثرة حيناً، ويتحول إلى زخرف هندسي أحياناً أخرى، وفقاً للصراع القائم في أعماقه بين الشاعرية الفذة التي امتلكها وبين الذهن المتوقد والمثقف، فتشده تلك حيناً، ويشده ذاك أحياناً، وتكون المحصلة توتر النشاط الإيقاعي بين الجفاف والحيوية، بين السطحية والعمق، مما أضفى على الإيقاع صفة التموج مرةً والتوتر مرات، وهو في كل ذلك يقوم على دعامة أساسية في فنه وهي.. المقابلة والتوازي، وسرعة الانتقال من حال إلى حال في الصورة الجزئية الواحدة، وهذا ماجعل المتلقي في كثير من المواقف يبقى خارج دائرة النشاط الانفعالي مبهوراً ببراعة العلاقات المجازية الدقيقة.

الفصل الخامس
إيقاع علم البديع

الجوانب الإيقاعية في ظواهر علم البديع
إيقاع علم البديع في نموذج من شعر بشار
إيقاع علم البديع في نموذج من شعر أبي تمام

الجوانب الإيقاعية
في ظواهر علم البديع

لم يستقل البديع كعلم من علوم البلاغة إلا في عصور متأخرة نسبياً عن قسيميه: المعاني والبيان، وأول من خصه بقسم مستقل الخطيب القزويني، بعد أن كان أستاذه السكاكي قد جعله ذيلاً للبلاغة، وعرفه على أنه (علم يُعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال، ووضوح الدلالة)[1]، لكنه لم يغير موقف أستاذه في النظر إليه على أنه زينة طارئة، وزخرف زائد.

وهذا لايعني أن مظاهره لم تكن معروفة، أو متميزة، فقد ذكر ابن المعتز أن القدماء عرفوها، وجاء المحدثون فتوسعوا فيها، وأكثروا منها، مما خلق الخصومة بين تيار المحدثين، وتيار المحافظين، فكان من نتيجة ذلك أن خصّ ابن المعتز البديع بكتاب خاص، جمع فيه ظواهر ذلك المذهب، جاعلاً الاستعارة[2]، والتشبيه[3] ، والكناية[4]، من أبوابه المطروحة بهدف التحسين والزينة، بعد أن أكد أنه ليس فناً مستحدثاً، بل هو قديم لكن المحدثين توسعوا فيه[5].

---

[1] الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، بلا تاريخ، ص ١٩٢.

[2] ابن المعتز : كتاب البديع، نشر وتعليق إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط٣، ١٩٨٢، ص ٣.

[3] المرجع السابق: ص ٦٨.

[4] المرجع السابق: ص ٦٤.

[5] المرجع السابق: ص ١.

وأهم أسباب هذا الاتجاه إنما ترجع إلى ذوق العصر الذي اتجه نحو الزخرف والزينة، بعد أن عرف العرب ترف الحضارة، وعرفوا ألوان الصنعة الفنية في كل مناحي الحياة، حتى أصبح الشعر ليس قولاً تجيش به الصدور فتقذفه الألسن، على السليقة والدربة الطويلة، وإنما هو جهد ومعاناة لالتقويم اعوجاج تركيب، أو وزن، بل لزيادة الزخرف والتنميق، فقد كان القدماء يجهدون لتوفير النسق التركيبي المتسق، والنسج المتماسك المحكم، والمعاني الواضحة البعيدة عن الحشو والمبالغة، وما جاء في شعرهم من أصباغ بديعية إنما كان عفو الخاطر، يستدعيه الحال السياقي استدعاءً قوياً، ويطلبه طلباً ملحاً على الفطرة والسجية [1] يقول عبدالقاهر الجرجاني بعد أن ساق أمثلة للسجع المقبول والمستحسن من شعر القدماء: (فأنت لاتجد في جميع ماذكرت لفظاً اجتلب من أجل السجع، وترك له ماهو أحق بالمعنى منه، وأبرّ به وأهدى إلى مذهبه)[2].

أما المحدثون فقد جدوا في البحث عن طرق التنميق والتحسين والزخرف حتى (كثر في أشعارهم فعرف في زمانهم، حتى سمي بهذا الاسم، فأعرب عنه ودل عليه)[3].

وإذا كان التوجه إلى البديع والقصد إليه قد بدأ على يدي بشار بن برد فإن مسلماً أول من أسرف في الإكثار منه، حتى إذا جاء أبو تمام أصبح قدوة أهل عصره

---

[1] أحمد إبراهيم موسى: الصبغ البديعي في اللغة العربية، نشر دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٩، ص ٦٣ – ٦٤.

[2] عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ١٣.

[3] ابن المعتز: البديع، ص ١، وانظر: القاضي الجرجاني: الوساطة، ص ٣٤.

في تتبع البديع، إذ بلغت هذه الصنعة على يديه غايتها من النضج والاكتمال[1]، فقد شغف بهذا المذهب (حتى غلب عليه وتفرع فيه وأكثر منه، فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعض)[2].

وإذا كان البحث في الظواهر البديعية على مر العصور يقوم على أساس الاعتقاد الراسخ أنها مجرد زينة طارئة وزخرف بهدف التحسين والتنميق، فإننا في هذا البحث سنحاول الوقوف على بعض النماذج الشعرية لرصد تأثير الظواهر البديعية على المسار الإيقاعي، حيث سيكون التوتر الإيقاعي وتكامله مرشدنا إلى بؤر الغنى الفني للظواهر البديعية، وذلك من خلال شدة ارتباطها بالنفس المبدعة من جهة، ومدى تفاعلها مع مكونات السياق المقالي والحالي من جهة أخرى، وهذا كله قائم على تناولها من خلال دورها في بناء الإيقاع الشعري العام.

إن الفعالية الإيقاعية لهذه الظواهر ليست بسيطة أو عرضية، بل هي ركن هام في بناء العمل الفني، بوصفه كلاً متكاملاً، ولا ريب أن دورها الإيقاعي له شأن كبير، فهو أبرز خصائصها الفنية لأن نظرة سريعة في تكوينها اللفظي أو المعنوي تجعلنا ندرك أنها تقوم أساساً على نُظُم إيقاعية تتمثل في عناصر يمكن أن تنضوي تحت مبدأي: التشابه والاختلاف، أو الوحدة والتنوع، كالتقابل، والتوازي، والتوازن، والتشابه، والتماثل، والتضاد... الخ، كل ذلك من خلال العلاقة العضوية بين الدال والمدلول، واستشرافٍ لغوي دقيق لآفاق الدلالات الإيحائية الناجمة عنها، وهذه خطوة لها أصولها

---

[1] أحمد ابراهيم الموسى: الصبغ البديعي في اللغة العربية، ص ٦٠ – ٦١.

[2] ابن المعتز: البديع، ص ١.

عند عبدالقاهر الجرجاني، وذلك في موقفة من التقسيم حين قال: إن (ماتتحد أجزاؤه حتى يوضع وضعاً واحداً، فاعلم أنه النمط العالي، والباب الأعظم، والذي لاترى سلطان المزية يعظم في شيء كعظمه فيه)[1]، ويقول تحت عنوان: في النظم تتحد أجزاؤه ويدخل بعضها في بعض: (واعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر، ويغمض المسلك في توخي المعاني التي عرفت، أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباط ثانٍ منها بأول وأن يحتاج في الجملة أن تضعها في النفس وضعاً واحداً...)[2].

فالجناس يقوم على التكرار، أو المماثلة أو المشابهة، ولكنه (على تنوعه عبارة عن اتفاق اللفظين في وجه من الوجوه، مع اختلاف معانيهما)[3]، وقد جمع الصفدي في تعريفه للجناس أنواعه المتعددة فقال: هو (الإتيان بمتماثلين في الحروف أو في بعضها، أو في الصورة أو زيادة في احدهما، أو بمتخالفين في الترتيب والحركات، أو بمماثل يرادف معناه مماثلاً آخر نظماً)[4].

---

[1] عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٧٢.

[2] المرجع السابق: ص ٧٠.

[3] يحيى بن حمزة العلوي: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، أشرف على مراجعته جماعة من العلماء بإشراف الناشر، دار الكتب العلمية، بيروت، بلا تاريخ، ج٣ ص ٣٠١.

[4] صلاح الدين الصفدي: كتاب جنان الجناس في علم البديع، دار المدينة للطباعة والنشر، ط١، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ١٢٩٩هـ، ص ١٩، وانظر: السجلماسي: المنزع البديع، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط١، ١٩٨٠، وانظر: طاهر البغدادي: قانون البلاغة، تحقيق محسن غياض عجيل، مؤسسة الرسالة، ط١، ١٩٨١، ص ٨٦ وما بعدها، وانظر: النكت للرماني، ص ٩١ ، الصناعتين للعسكري ص ٣٥٣، مفتاح العلوم للسكاكي ص ٤٢٩، والإيضاح للخطيب القزويني ص ٢١٦.

أما الترديد، والتصدير الذي يسمى "رد العجز على الصدر" فيقومان على نوع من التناظر، أو المحاذاة حيث يتركب القول من جزئين، كل واحد منهما موافق للآخر في المادة والمثال...[1]، إلا أن التصدير قول (مركب من جزئين متفقي المادة والمثال، كل جزء منهما يدل على معنى هو عند الآخر بحال ملائمية، وقد أُخذا من جهتي وضعهما في الجنس الملائمي من الأمور، ووضع أحدهما صدراً والآخر عجزاً مردوداً على الصدر بحسب هيئة الوضع اضطراراً)[2].

أما الترديد فهو (قول مركب من جزئين متفقي المادة والمثال، كل جزء منهما- مع كونهما في جنس الملائمي- محمول عليه ومعلق به امر ما غير الأول، وقال قوم، هو أن يأتي الشاعر بلفظة معلقة بمعنى، ثم يرددها بعينها معلقة بمعنى آخر في البيت أو في قسيم منه)[3].

فإذا انتقلنا إلى الموازنة وجدنا أنها تقوم على التعادل والتوازن دون التقفية، وهي إعادة اللفظ الواحد بالنوع في موضعين من القول فصاعداً، هو فيهما مختلف النهاية بحرفين متباينين، وذلك أنه تصيِيْرُ أجزاء القول متناسبةَ الوضع، متقاسمة النظم، معتدلة

---

[1] السجلماسي: المنزع البديع، ص ٤٠٤.

[2] المرجع السابق: ص ٤٠٦، وانظر مفتاح العلوم للسكاكي ص ٤٣٠، الإيضاح للقزويني ص ٢٢٠، الطراز ليحيى بن حمزة العلوي: ج٢ ص ٣٩٢، وانظر الصناعتين للعسكري: ص ٤٢٩، وانظر قانون البلاغة للبغدادي، ص ١٠٢ – ١٠٣.

[3] السجلماسي: المنزع البديع، ص ٤١١ – ٤١٢، وانظر: العمدة لابن رشيق القيرواني، تحقيق محي الدين عبدالحميد، ط٢، مطبعة السعادة، مصر، ١٩٥٥، ج١ ص ٣٣، وانظر الطراز لابن حمزة العلوي، ج٣، ص ٨٢.

الوزن، متوخى في كل جزء منهما ان يكـون بزنـة الآخـر، دون ان يكـون مقطعاهمـا واحداً)[1].

أما الترصيع، فيشترط فيه -إضافة إلى التعادل والتوازن- شـرط التقفيـة، إذ إنـه: (إعادة اللفظ الواحد بالنوع في موضعين من القـول فصـاعداً هـو فيهمـا متفـق النهايـة بحرف واحد، وذلك أن تصير الأجزاء وألفاظها متناسبة الوضع، متقاسمة النظم، معتدلة الوزن، متوخى في كل جزئين منهما أن يكون مقطعاهمـا واحـداً، وهـذا هـو الفصـل الذي به يباين الموازنة كما سلف)[2].

وإذا انتقلنا إلى الطباق، وجدنا أنه يقوم على عنصـر إيقـاعي أسـاس هـو التضـاد والمخالفة في المعنى، فقد (أجمع الناس على أن المطابقة في الكلام هو الجمع بين الشـيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة، أو البيت من بيوت القصيدة، مثل الجمـع بين البياض والسواد... والليل والنهار... والحر والبرد.)[3].

---

[1] السجلماسي: المنزع البديع، ص ٥١٤، وانظر الإيضاح للقزويني، ص ٢٢٤، الطراز ليحيى بن حمزة، ج٣ ص ٣٨، وانظر قانون البلاغة، لأبي طاهر البغدادي، ص ٩٣.

[2] السجلماسي: المنزع البديع، ص ٥٠٩، وانظـر الصنـاعتين للعسكري، ص ٤١٦، الطـراز للعلوي، ص ٣٧٣، قانون البلاغة للبغدادي، ص ١٠٧.

[3] العسكري: الصنـاعتين، ص ٣٣٩، وانظـر الموازنـة للآمدي، ج١، ص ٢٩١ - ٢٩٢، وانظـر المـنزع البديـع للسجلماسي، ص ٣٧١، وانظر الطراز العلوي، ج٢ ص ٣٧٧، وانظر قانون البلاغـة للبغدادي ص ٨٤ - ٨٥، مفتاح العلوم للسكاكي، ص ٤٢٣، الإيضاح للقزويني، ص ١٩٢.

(وخالفهم قدامة بن جعفر الكاتب، فقال: المطابقة إيراد لفظتين متشابهتين في البناء والصيغة، مختلفتين في المعنى)[1]، وميزه عن التكافؤ الذي يقوم على نوع من التوازن بين المعاني، و (تكافؤ الجزئين: المقاومة في أمر ما من الأمور، والمداناة في منصب ما من المناصب، والتدافع في حال من الأحوال، والمغالبة، وهذا إنما يكون حيث يوجد المعنيان متضادين، وبالجملة متقابلين)[2].

وكان قدامة بن جعفر قد اشتق هذا المصطلح ليطلقه على المطابقة، أو الطباق ويرى أن الشاعر عندما يصف شيئاً أو يذمه أو يتكلم فيه، يأتي بمعنيين متكافئين، وقد عرفه فقال: (والذي أريد بقولي متكافئين في هذا الموضع متقاومان، إما من جهة المضادة، أو السلب والإيجاب أو غيرهما من أقسام التقابل)[3].

أما المقابلة فتقوم على نوع من المحاذاة والتوازي بين جانبين كل منهما يشتمل على معنيين او أكثر، (فيؤتى بمعنيين متوافقين، أو معانٍ متوافقة، ثم يقابلهما أو يقابلها على الترتيب، والمراد بالتوافق خلاف التقابل، وقد تتركب المقابلة من طباق وملحق به)[4].

أما العكس والتبديل فيقوم على نوع من التكرار المتناظر المنظم على أساس المقايضة بين الطرفين وتساويهما، أي يقوم بين الطرفين ارتباط متبادل على أن (تعكس

---

[1] العسكري: الصناعتين، ص ٣٣٩.

[2] السجلماسي: المنزع البديع، ص ٣٨٢.

[3] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ١٦٣ – ١٦٤.

[4] القزويني: الإيضاح، ص ١٩٥.

الكلام فتجعل في الجزء الأخير منه ماجعلته في الأول)[1]،وشرطه (تساوي طرفي القضيتين في انعكاس أحدهما على الآخر وصحة قبول كل واحد من الطرفين حال الآخر وموضعه، حتى إنه إن كان أحدهما في الأولى موضوعاً وبالجملة مقدماً وصدراً، لم يمتنع أن يكون في الثانية محمولاً، وبالجملة تالياً وعجزاً، وإن كان في الأولى محمولاً وبالجملة تالياً، وعجزاً، لم يمتنع أن يكون في الثانية موضوعاً، وبالجملة مقدماً وصدراً، حتى يصدق حَمْلُ كل واحد منهما على الآخر، ووضع كل واحد منهما للآخر، وبالجملة وضع أحدهما موضع الآخر بحسب غرضٍ غرضٍ في قولٍ قولٍ، وهو المدعو بدلالة السياق)[2].

ونلاحظ أن بعض الظواهر البديعية قد تتداخل مع ظواهر أخرى، وما ذلك إلا لتشابه العناصر الإيقاعية فيما بينها، فالعكس والتبديل مثلاً، يمكن أن يندرج في نطاق التكرار لما فيه من تكرار اللفظ نفسه، ويمكن كذلك أن يدخل في نطاق الجناس، لما فيه من تماثل لفظي وصوتي، كما يمكن أن يدخل في نطاق الطباق أو التقابل لما فيه من انعكاس الحال بين الطرفين من ذلك قول الشاعر[3]:

تغيَّــر وقتي بعدكم فكأنمــا

صباحي مساءٌ والمساءُ صباحُ

[1] العسكري: الصناعتين، ص ٤١١، وانظر الإيضاح للقزويني، ص ٢٠٠، الطراز العلوي، ج٣، ص ٩٤ – ٩٥، قانون البلاغة للبغدادي، ص ١٠٩.

[2] السجلماسي: المنزع البديع، ص ٣٨٦ – ٣٨٧.

[3] المرجع السابق: ص ٣٨٧.

ومع أن الطباق يتفق مع التكافؤ في الجمع بين الضدين، إلا أن الطباق يتصل بالتكرار والجناس وذلك من حث تشابه اللفظ، أو تماثله، مع اختلاف الدلالة، فالاختلاف والاتفاق بين اللفظ والمعنى يؤديان إلى حالات مختلفة؛ فاتفاق اللفظين قد يعطي مدلولين متفقين وهذا يؤدي إلى الجناس، وقد يعطي مدلولين متضادين وهذا يؤدي إلى الطباق أو الجناس.

أما اختلاف اللفظين فقد يعطي مدلولين متفقين، وهذا يؤدي إلى الترادف، وقد يعطي مدلولين متضادين وهذا يؤدي إلى الطباق، وقد يعطي مدلولين مختلفين وهذا يؤدي إلى الاختلاف التام بين اللفظين.

وإذا أمعنا النظر في هذه الظواهر وعلاقاتها، وجدنا ان خصائصها تتحدد بدرجة وجود العناصر الإيقاعية بين مكوناتها من توافق أو تناظر أو توازن أو تضاد أو تقابل...الخ، وهذه العناصر تولد حركة ذهنية نشطة، لكنها منتظمة تتمثل في الانتقال بين أجزاء القول الشعري، لإدراك علاقات التشابه والاختلاف بينها، ولا تكتمل فاعليتها إلا وهي داخل السياق، إذ لابد من مراعاة تموضعها، ومكانها من النظم حتى يصبح بالإمكان إدراك حركتها المتكاملة، والفاعلة في نسيج البناء الشعري، وهذا لايتم إلا عندما تنبثق عن الحركة النفسية والوجدانية للشاعر، وحين تكون خاضعة لتوجهات الموقف الشعري، فإذا مااستقطبتها القوى الذهنية على حساب الفاعلية النفسية والوجدانية، تمركز غناها وثراؤها الاجتماعي في حدود سياقها التركيبي الواردة فيه، فلا تتجاوز -غالباً - حدود البيت الشعري الذي يحتضنها، مما يضر بالمسار الإيقاعي، ويفقده تكامله ليتحول إلى تراكمات إيقاعية لاترابط بينها، مما يحدد بالتالي الآفاق الإيحائية لدلالاتها ويقلص الناحية الفنية فيها.

إيقاع البديع في نموذج

من شعر بشار بن برد

بدأت الظواهر البديعية تبرز ويرتفع صداها في الشعر مع بداية العصر العباسي، وكان الجاحظ قد رأى أن بشار بن برد هو أول من فتح الباب إليه[1]، إلا أنه لم يتكلفه، ويجرِ وراءه، إذ كانت ظواهره في شعر بشار كثيراً ماكانت تخضع لمؤثرات السياق، فلا تطغى عليه إلا في القليل من شعره، ولذا آثرنا أن نختار نموذجاً من شعره ليكون مثالاً للبديع المنبثق عن التجربة الوجدانية، مما يجعله بنية إيقاعية متكاملة، ومترابطة في إطار السياق العام، من ذلك قصيدته التي يقول فيها[2]:

ألا ياصنمَ الأزدِ الـــ
ذي يدعونـــهُ ربَّـــا
سُقيتَ العَذْبَ من ودِّي
وإن لم تَسقـــني عذبـا
أرانـي بـكَ مكروبـاً
ولا تكشـــفُ لي كَربا
ألا تَرْزُقُنــــي منــكَ
سُلُوَّ القلــبِ أو قربـــا

---

[1] الجاحظ: البيان والتبيين، ج١، ص ٥٩.

[2] بشار بن برد: الديوان، ج١، ص ٢٠٢.

فــإنَّ الشــوقَ يدعـوني
وإنــي ميـــتٌ حبًّــا
إذا ماذكرتـــكَ العَيــ
ـــنُ لم تملكْ لها غَرْبـا
كأنــي بــكَ مطبوبٌ
وما أحدثــتَ لي طَبَّــا
ولكـــنْ حبـكَ الداخِـ
ـل في الأحشاءِ قد دبَّا
أفي شــوقٍ تُرى جسمي
صببـــتَ الهــمَ لي صبًّا
وهبني كنتُ أذنبـــتُ
أمــــا تغفــر لي ذنبــا
تركـتَ القلبَ قد مـاتَ
ومــا أبقيــتَ لي لُبًّــا
أبيـــتُ الليـــلَ محزونـا
وأغـــدو هائمـاً صبًّــا
كـذي الوسواسِ لأيُعْــ
ـتِبُ مَنْ عاتـبَ أو سبًّا
وطفلُ الحــبِّ أضنانـــي
فويـــلٌ لـــي إذا شبًّــا

تمتاز هذه القصيدة بإيقاع شعري عالٍ، كشف النقاب عن عاطفة الشاعر وآلامه المبرحة، وما يعانيه من انفعال وتوتر، غذى تسارع الوزن، وخفة الألفاظ، وما اكتنفها من ظواهر بديعية زادت بإيقاعها انتظام الحركة وتسارعها.

ولعل أبرز مايلقانا فيها تكرار (ياء) المتكلم، التي توزعت على امتداد القصيدة تنشر إيحاءاتها المحملة بشحنة الألم، ملقيةً وشاحاً من الإيحاء الحزين الموحش الناجم عن حركة الكسر، ليتأكد ترجيع صداها مع شبه الجملة (لي) والتي بدأت قليلةً في الأبيات الستة الأولى لتتكاثف مع زيادة الانفعال الوجداني في الأبيات التالية، فوردت في البيت السابع لتتوالى بعد ذلك ثلاث مرات في البيت التاسع والعاشر والحادي عشر، لتعود إلى الظهور في البيت الرابع عشر، وإذا لاحظنا تموضعها دائماً في الشطر الثاني قبل المصدر الثلاثي المشدد، والمنتهي بالباء المنونة بتنوين النصب، والتي تشكل روي القصيدة، ومركزها الإيقاعي الصوتين أدركنا دورها الموسيقي الهام، فقد وردت مع نهاية البيت على النحو التالي:

ــــــــــــــــــــ	ــــــــــــــــــــ لي كربا
ــــــــــــــــــــ	ــــــــــــــــــــ لي طبا
ــــــــــــــــــــ	ــــــــــــــــــــ لي صبا
ــــــــــــــــــــ	ــــــــــــــــــــ لي ذنبا
ــــــــــــــــــــ	ــــــــــــــــــــ لي لبا
ــــــــــــــــــــ	ــــــــــــــــــــ لي إذا شبا

ولا تقف آفاقها الإيقاعية عند هذا التشكيل فقد كانت محوراً للإيقاع الدلالي القائم على نوع من التدرج من الفرضية في الشطر الأول إلى النتيجة في الشطر الثاني على النحو التالي :

أراني بك مكروبا
ولا تكشف لي كربا
كأني بك مطبوب
وما أحدثت لي طبا
أفي شوق ترى جسمي
صببت الهم لي صبا
وهبني كنت أذنبت
أما تغفر لي ذنبا
تركت القلب قد مات
وما أبقيت لي لبا
وطفل الحب أضناني
فويل لي إذا شبا

ففي الشطر الأول كان يقدم الموضوع ليبني عليه محمولاً في الشطر الثاني، وتكرار هذه العملية تآزر مع تكرار شبه الجملة (لي) ليخلق إيقاعاً متجاوباً نجح في الكشف عن لوعة بشار ومعاناته، حين حمل إلينا ترجيع أناته وشكواه من ماوقع عليه من ظلمٍ، فكانت ياء المتكلم أنةً حرى تغوص إلى أعماق الإحساس لِتُخرجَ مايعاني

منه الشاعر لذا كان ظهورها يتكاثف ويزداد مع زيادة انفعاله، وكانت لذلك المقياس الحساس لشدة العاطفة وحرارتها.

لكن الإيقاع البديعي لم يقتصر على هذا النوع من الحركة المتجانسة، والمتكررة، فالتماثل والترديد اللذان صاحبا شيوع الجناس كانا لازمين لتعميق الإيحاء بأنين الشاعر وتوجعه مما أضفى على الإيقاع ترجيعاً محزناً ترك في أنحاء النفس شعوراً بالأسى وذلك من خلال تلك الحركة الإيقاعية المكثِفة للمعنى، من ذلك قوله:

سقيت العذب من ودي

وإن لم تسقني عذبـــا

وهو المسمى رد العجز على الصدر، وقد زاد من انتظام الإيقاع بما فيه من تصدير اعتمد على تكرار العبارة مع اختلاف بسيط في تركيبها حتى تتلاءم مع سياق المعنى، مما جعله تبدو ركناً أساسياً مكثفاً للمعنى، وليس مجرد تكرار زائد، فهذا التكرار انطوى على مقابلة تقوم على تضاد السلب والإيجاب، وذلك بتكرير التركيب مع إضافة النفي، مما أوحى بعمق المواجهة بين الشاعر وما يعانيه من عذاب ومعاناة.

وفي البيت التالي :

أرانـي بـك مكروبـاً

ولا تكشـف لـي كربـا

جاء جناس التصدير قائماً على التماثل الصوتي بين مصراعـي البيـت، مما حقق تفاعلاً عضوياً بين إيقـاع القافيـة الـذي يمتـد عمودياً في نهايات الأبيـات، والإيقـاع

الداخلي في حشو الأبيات، فشكل امتداداً أفقياً متقاطعاً مع الحركة العمودية، مما أغنى الإيقاع العام وغذاه، ورفع وتيرته حين ولد ترجيعاً صوتياً متجاوباً بين الشطرين.

وقد تكررت هذه الحركة ولكنْ على نحو أقل بروزاً، لأن المصراع الأول لم يكن منضوباً وذلك في قوله:

كـــأن بك مطبـــوبٌ

وما أحدثت لي طبــا

وفي قوله:

وهبني كنت أذنبــت

أما تغفر لي ذنبـــا

وهذا ماوفر للقصيدة إيقاعاً غنياً وجرساً متجاوباً، بما ولده من تماثل صوتي وترجيع تنغيمي كان يعكس تحدياً خفياً لما وقع على الشاعر من قسوة وظلم.

وإذا كان النظام السابق للجناس قد كثر فإن ألوانه الأخرى أيضاً لاتقل عنه فاعليةً، فقد جانس في البيت الرابع بين (القلب، قرباً) جناساً ناقصاً، وفي البيت الحادي عشر بين (قلب، لباً)، وفي البيت الثالث عشر جانس بين (تعب، عاتب)، وفي البيت الخامس ساعد تموضع كل من (إن، إني) في صدر كل شطر من البيت على توليد نوع من التقسيم، توضحت أبعاده مع تساوي وزن الشطرين، مما ساعد على رفع وتيرة الإيقاع.

أما في البيت التاسع فقد جاء الجناس في الشطر الثاني من البيت بين كلمة القافية والحشو، وفصلت بينهما كلمة مشددة (الهم)، وشبه الجملة (لي) التي شكلت محوراً

إيقاعاً أفقياً -كما قلنا- كل ذلك جعل الإيقاع يبلغ ذروته ويضطر المنشد إلى رفع صوته، وتشديده، مما يظهر نوعاً من العاطفة الحادة المنبثقة عن ذلك التشديد في كلمتي (الهمُّ، صبًّا) لتوحي ببلوغ الانفعال ذروته.

إن الجناس من أكثر المظاهر البديعية موسيقية، وذلك لما يمتاز به من خاصية التكرار والترجيع يسمحان بتكثيف جرس الأصوات وإبرازها، مما يغذي الترجيع الإيقاعي الذي تتحدد ملامحه وفقاً لما يمتاز به السياق الحالي والمقالي من حركة ونشاط، ووفقاً لموقعه من هذا السياق، ولمدى تماثل الأطراف ومواصفاتها الإيقاعية الخاصة، إلا أن خاصية الترجيع الإيقاعي لايمكن أن تتم بمعزل عن المعنى، ولهذا أكد عبدالقاهر الجرجاني (أن مايعطي التجنيس من الفضيلة أمر لم يتم إلا بنصرة المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه إلا مستحسن، ولما وجد فيه من معيب مستهجن)[1].

ومن هنا فرق علماؤنا القدماء بين جناس فاسد وجناس حسن، فالفاسد هو مايؤدي إلى المعاظلة، يقول الآمدي: (فإن من المعاظلة التي لخصت معناها في الكتاب على قدامة، شدة تعليق الشاعر ألفاظ البيت بعضها ببعض، وأن يداخل لفظة من أجل لفظة تشبهها، أو تجانسها، وإن أخل بالمعنى بعض الإخلال وذلك كقول أبي تمام:

خان الصفاء أخٌ خان الزمان أخاً

عنه فلم يتخون جسمه الكمدُ)[2]

[1] عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٨.

[2] الآمدي: الموازنة، ص ٢٩٤.

وهذا يعني أن المعاظلة هي تكلف الترجيع اللفظي، واصطناع الإيقاع الهندسي البعيد عن حيوية الفن، التي تصدر عن المعنى المنبثق عن الموقف الوجداني والنفسي، (فقد تبين من هذه الجملة أن المعنى المقتضي اختصاص هذا النحو بالقبول، هو أن المتكلم لم يَقد المعنى نحو التجنيس والسجع، بل قاده المعنى إليهما وعثر به عليهما، حتى إنه لو رام تركهما إلى خلافهما مما لاتجنيس فيه ولا سجع، لدخل من عقوق المعنى، وإدخال الوحشة عليه في شبيهٍ، مما ينسب إليه المتكلف للتجنيس المستكره والسجع المنافر، ولن تجد أيمن طائراً وأحسن أولاً وآخراً، وأهدى إلى الإحسان، وأجلب للاستحسان من أن ترسل المعاني على سجيتها، وتدعها تطلب لأنفسها الألفاظ، فإنها إذا تركت وما تريد لم تكتسِ إلا مايليق بها و لم تلبس من المعارض إلا مايزينها)[1] .

وبذلك نجد أن بشاراً في هذه القصيدة استطاع ان يستغل طاقاته السمعية التي تركزت فيها أحاسيسه وقواه الفنية ليدرك ماللجناس من فاعلية كبيرة، انتبه لها الشعراء فيما بعد، وذلك لما يمتاز به من مزاوجةٍ وتكرار صوتي يولد تأثيرات تنغيمية، تزيد موسيقية الشعر، وتغني إيقاعه، وترضي ذوق الحضارة والترف اللذين سادا في ذلك العصر.

إن الشعر -كما نعلم- كان سماعياً أكثر منه مقروءاً، وكان الجناس أحد المظاهر التي أبرزت ذوق الحضارة القائم على تفضيل التناسق والتناسب، وذلك بما فيه من

---

[1] عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ١٣.

مزايا إيقاعية تقوم على التشابه، والتماثل والترجيع، مما يؤدي إلى استقطاب السمع، وجذب الخيال لتتبع عناصر التشابه الصوتي التي تنطوي على اختلاف معنوي تدعو إلى المقارنة والبحث عن الفروق والاختلافات، ما يؤدي إلى نشاط خيالي معنوي متكامل في حيز التماثل الصوتي.

وقد انتبه عبدالقاهر الجرجاني للفاعلية النفسية التي يتركها الجناس في المتلقي فقال معقباً على قول أبي تمام:

يمدون من أيدٍ عواصٍ عواصم
تصول بأسياف قواضٍ قواضب

(وذلك أنك تتوهم قبل أن ترد عليك آخر الكلمة كالميم من عواصم، والباء من قواضب، أنها هي التي مضت، وقد أرادت أن تجيئك ثانية وتعود إليك مؤكدة، حتى إذا تمكن في نفسك تمامها، ووعى سمعك آخرها، انصرفت عن ظنك الأول وزلتَ عن الذي سبق من التخيل، وفي ذلك ماذكرت لك من طلوع الفائدة بعد أن يخالطك اليأس منها)[1].

من هذه الإشارة نستطيع أن نقول إن الجرجاني أحس بسر الجمال الإيقاعي في الجناس، فالإحساس الأولي الناجم عن التوهم قبل أن يصل السامع إلى آخر حرف من كلمة عواصم، وكلمة قواضب، والقائم على نوع من الإحساس الجمالي بالتماثل والتجانس، هذا الإحساس يزول فجأة عندما يرد الصوتان الأخيران من كلمتي

[1] المرجع السابق: ص ١٨.

عواصم، قواضب، لينشط الخيال معها إلى تصوّرٍ جديد، يضع التمـاثل أو التقـارب أو التشابه إلى جانب التباين والاختلاف، وهنا تكمن الفائدة بعد أن كـاد اليـأس أن يقـع من نفس السامع.

إلى جانب الجناس ساهمت في تشكيل الإيقاع البديعي في قصيدة بشـار ظواهـر أخرى قامت على عناصر التضاد والتطـابق والتقـابل، سـواء علـى الصعيـد المعنـوي أو اللفظي سلباً وإيجاباً، ففي البيت الثاني قدم لنـا مقابلـة بـين صورتـين تجسـدان محـوري الصراع: الشاعر ومحبوبته، إذ سقاها العذب من وده، وفي المقابل امتنعت تلك المحبوبـة عن مبادلته هذه السقيا، فالتماثل الصوتي الناجم عن الجناس خالطه تضاد معنوي يقوم على السلب والإيجاب.

وفي البيت العاشر يطابق بين (أذنبت،وتغفـر) وكذلـك يجتمـع الجنـاس والطبـاق القائم على السلب والإيجاب في قوله:

كأنـــي بـــك مطبـــوب

ومــا أحدثـــت لــي طبــا

فهو في الشطر الأول مسحور بها وفي الشطر الثاني ينفي أن يكون قد حدث له أي سحر، أما في قوله :

تركـت القلـب قـد مـات

ومــا أبقيـــت لـي لبـــا

فالتضاد جاء خفياً وذلك حين استخدم الفعل (أبقى) بدلاً من (ترك) فلم يقل (وما تركت لي لبا)، مما جعل الطباق يتوارى وراء المعاني فيتجلى من خلالها ليساهم في رسم حالة الشاعر المعذب.

وتتوضح المقابلة في البيت التالي حيث يصور حاله عند المبيت، وعند الغدو من خلال الطباق (أبيت، أغدو) وهنا يتميز المتطابقان باشتراكهما في الصيغة، مما شكل تناسقاً تركيبياً تقاطع في الوقت نفسه مع عنصر التطابق الدلالي، مما أغنى الإيقاع ورفع درجة التوقع عند المتلقي، ولا سيما أن المتطابقين يتصدران شطري البيت، وقد ساعد ذلك على توليد نوع من التناظر، والتناظر بدوره ساعد في إبراز انتهاء كل من الشطرين بحركة تنوين النصب، مما خلق توازياً شكلياً وصوتياً زاد من انتظام الحركة الإيقاعية وتكاثفه، وخلق انسجاماً دعم الحركة الإيقاعية الدلالية ووسع آفاقها.

وتتكشف المقابلة مع حركة الإيقاع العام في البيت الرابع عشر، مع أنها مقابلة خفية بين حالتي الحب: في البداية حبٌّ مضنٍ، ثم مايمكن أن تؤول إليه الحال إذا كبر ونما، هاتان الصورتان ليس بينهما عنصر تضاد وإنما هو عنصر تدرج، ترك لخيال المتلقي أن يعقد تلك المقارنة.

هذه الأساليب البديعية لم تكن في قصيدة بشار مقصودة لذاتها، أو متكلفة، لذا لم نشعر بكثرتها إلا إذا تعمدنا الوقوف عليها، لأنها كانت موظفة لخدمة النظام الإيقاعي العام، على نحو جعلها عنصراً أساساً في نسيج المعنى والمبنى معاً، بل كانت نوعاً من الارتياد والكشف، لاسلوكاً على منهج معبد، وطريقة مقصودة[1].

---

[1] عبدالله الطيب المجذوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، طبع ونشر مصطفى البابي الحلبي، وأولاده، مصر، ط١، ١٩٥٥، ج٢ ص ١٦٨.

إيقاع البديع في نموذج
من شعر أبي تمـــام

لقي هذا النوع من الاستخدام الشعري ترحيباً واسعاً لدى العامة، وأصحاب الذوق المحدث خاصةً، لكنه لم تسع ويكثر إلا عند مسلم بن الوليد وأبي تمام، واكتفى الأول بالإكثار منه دون أن يحدث فيه تجديداً يُذكر، لأنه (لم يتجاوز طريقة القدماء من طلب التقسيم المرصع، والمترادفات المتشابهة)[1]، يقول ابن المعتز:(كان مسلم بن الوليد وهو صريع الغواني، مداحاً محسناً مجيداً، وهو أول من وسع البديع لأن بشار بن برد أول من جاء به، ثم جاء مسلم فحشا شعره به، ثم جاء أبو تمام فأفرط فيه وتجاوز المقدار)[2].

ولا يقتصر الفرق بين مسلم وأبي تمام على الكم بل على الكيفية أيضاً، إذ طغى الجانب العقلي على أبي تمام فكان البديع سبيلاً إلى إظهار براعته العقلية وسعة ثقافته وعلمه، ومن هنا كان تعقيده للبديع حتى بدا -في كثير من المواقف - متكلفاً ولا سيما حين يحاول الاحتيال على المعنى للمزج بين ألوانه المختلفة، وتوليد الأساليب الجديدة، فإذا كانت الظواهر البديعية تتوالى متعاقبة عند غيره من الشعراء، فإنها تداخلت في شعره حتى تغيرت شياتها وهيئاتها[3].

---

[1] المرجع السابق: ج٢ ص ١٦٨.

[2] ابن المعتز : طبقات الشعراء، ص ١٠٩.

[3] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ٢٣٠.

لقد توسع أبو تمام في البديع لكنه تكلفه وعقده حتى أصبح عنده هاجساً بلغ به حد الإغراب والغموض، بل إن بعض الباحثين نسب إليه (فضيلة البداية المنظمة في فن الصناعة والزخرفة، والسيربها على سنن هو التعبير الجريء الصادق عن العقلية الأربسكية التي كانت حينئذٍ تغلغلت في صميم المجتمع الإسلامي..)[1]، فأبو تمام يشكل ظاهرة فنية مستقلة لها خصائصها ومقوماتها.

وهذا نموذج من شعره يتضمن أبياتاً من قصيدة في مدح أحمد بن عبدالكريم الطائي الحمصي[2]:

يادارُ دارَ عليكِ إرهامُ النـدى
واهتزَّ روضُكِ في الثـرى فترأدا
وكُسيتِ من خِلَعِ الحيا مستأسداً
أُنُفـاً يغـادرُ وحشةُ مُستأسِـداً
طلـلٌ عكفـتُ عليهِ أسألـهُ إلى
أنْ كـادَ يُصبِحُ رَبعُهُ لي مَسجِدا
وَظَللـتُ أُنشــدُهُ وأُنشدُ أهلَهُ
والحـزنُ خِدني ناشداً أو منشدا
سَقـياً لمعهـدكِ الذي لو لم يكن
ماكـان قلبي للصبابــةِ معهَدا

[1] عبدالله الطيب المجذوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج٢ ص ١٦٨.

[2] أبو تمام الطائي: ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبدو عزام، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٦٩، ج٢ ص ١٠١ – ١٠٢.

لم يعــطِ نازلةَ الهوى حقَّ الهـوى
دنِــفٌ أطــافَ بهِ الهوى فتجلّدا
صــبٌّ تواعــدتِ الهمــومُ فؤادهُ
إن أنتــــمُ أخلفتمــوهُ موعــدا
لِمْ تنكــرينَ مع الفــراقِ تبلُّدي
وبراعــةُ المشتــاقِ أن يتبلَّــــدا
ياصاحبي بدمشقَ لستَ بصاحبي
إن لم تمهِّــد للهمــومِ ممهــــدا
أذْنِ المعبــدةَ السنَّــادَ وأنِهِــا
بالســيرِ مــادامَ الطريــقُ معبَّدا

يتزاحم الجناس في هذه القصيدة فلا يكاد يخلو منه بيتٌ، لكـن النشـاط العقلـي يغلب عليه، فيستقل كل بيت فنياً، فلا يتجاوز ترجيع إيقاعـه أنحـاء البيـت أو البيتـين، ففي البيت الأول نجد ترديد الجناس في قوله (يادارُ دارَ) يكاد لايتجـاوز إطـار القافيـة، إذ يشكل وحدة إيقاعية يتردد معها صدى اهتزاز الروض المندى، فإذا الجناس ينشر مع تكرار الراء ترجيع جرسه ممثلاًصورة الروض المندى وهو يهتز ويـترأد، فينتشـر صـدى صوت الراء على مدى البيت مع الكلمات (إرهـام، روضـك، الـثرى، فـبرأد) موحيـاً بحركة اهتزاز الروض ونموه.

فإذا انتقلنا إلى البيت الثاني طالعنا جرس مختلف، إذ تـبرز فجـأة هندسـة إيقاعيـة تقوم على الجناس التام بين مصراعي البيت، حيث يرتفع صفير السين المكـررة في كـل

مصراع، مولداً نوعاً من التصويت الحاد والمرتفع، فقد عمل الجناس على ترجيع صوت السين الذي كان قد طالعنا مع بداية البيت في قوله (كسيتِ) وبذلك شكل البيت وحدة إيقاعية منفصلة عن البيت السابق.

وفي البيت التالي يتراجع الإحساس الحاد بالقوة والشدة الذي أضفاه معنى المستأسد وجرسه في كلا المصراعين، لينقلب الحال إلى صورة الخضوع والتبتل والاعتكاف والتوسل بالسؤال ليتحول هذا الحال في البيت التالي إلى نشيد تستولي أنغامه على مدى البيت بفضل الجناس الاشتقاقي: (أنشده، أنشد، ناشداً، منشداً)، مولداً إيقاعاً خاصاً مختلفاً عن إيقاع الاعتكاف والخضوع والتبتل.

وبعد أن يخلط إيقاع السؤال الحائر بإيقاع الإنشاد الحزين يرتفع في البيت التالي صدى الدعاء بالسقيا لمعهد المحبوبة، ويجره ذكر ذلك المعهد ليمتد بخياله فيتمثل قلبه وقد أصبح معهداً للصبابة والضنى جاعلاً (معهداً) الثانية في قافية البيت لتجسد معنى التقابل بين صورة الطلل، وصورة قلبه المفعم بالصبابة، لكنهما لايتفاعلان على الرغم من تموضع الطرف الثاني من الجناس في قافية البيت وذلك بسبب الجناس الاشتقاقي الذي شكل حاجزاً على طرفي الوقفة العروضية، وذلك في قوله (لم يكن، ماكان) جاعلاً الطرف الأول- الذي يمثل فعل الشرط- في نهاية الشطر الأول، والطرف الثاني – الذي يمثل جواب الشرط – في بداية الشطر الثاني مما خلق نوعاً من الإيقاع يقوم على التشابه والترديد، فعزز بذلك رابطة الشرط، ورفع صدى التوتر الإيقاعي في البيت.

وفي البيت السادس تنساب حركة إيقاعية خفيفة مع غلبة الأصوات الرخوة الـتي تسربت مع تكرار كلمة (الهوى) مرات ثلاث، والتي طغت على مافي حشو البيت مـن أصوات شديدة، مما أضفى عليه نوعاً من الحركـة الخفيفـة اللينـة، أوحـت بمـا آل إليـه حال الشاعر من ضعفٍ واستسلام، إلا أننا ماإن نصل إلى كلمة القافية مع نهاية البيت حتى نُفاجأ بكلمة (فتجلدا) بما فيها من تشديد، وأصوات مجهورة، إضافةً إلى ماتحمله من دلالة مخالفة للإيحاءات والمعاني السائدة في الأبيات السابقة، حيث بدا لنـا الشـاعر دنفاً سقيماً معتكفاً، يتوسل إلى الطلل بالسؤال والإنشاد، وإذا به فجـأة صـابرٌ متجلـد متماسك... وهذا ماخلق نوعاً من التناقض بين الأصداء الإيقاعية سواء على المسـتوى الدلالي أو الشكلي.

ولعل السبب في ذلك إنما يرجع إلى هاجس الجناس الذي قاده إلى تكرار الكلمـة ثلاث مرات في البيت الواحد، وهذا ماأبعده عن منابع الشـعر الحقيقيـة حيـث تتفـاعل التجربة الشعورية، والتجربة الفنية لتخلق الفن الخـالد، إذ طغـى الجـانب العقلـي علـى قواه الفنية، فتراجعت مشاعر التجلد والصبر في البيت السابع حيث عاد إلى الشـكوى، لأن الهموم تكاثفت عليه واجتمعت في صدره.

ويجره نشاطه العقلي ليعقد مقابلة بين الهموم الـتي تواعـدت بـه، والأحبـة الذيـن أخلفوه مواعيدهـم طابق من خلالها بين تواعدت، وأخلفتموه.

ويستمر أبو تمام في تكلفه للجناس ولو على حساب التجربة الشعورية، فيجانس في البيت الثامن بين (تبلدي، يتبلـدا) وفي البيـت التاسـع بـين (صـاحبي، بصـاحبي)، و

(تمهد، ممهدا)، وفي البيت العاشر بين (المعبدة، معبدا)، ويطابق بين (أدنِ، أنئها) كل ذلك من خلال أسلوب تعبيري يعتمد على السطحية والتكلف، مما حول الجناس- ولا سيما في الأبيات الثلاثة الأخيرة -إلى عملية مملة، سببت تفكك القصيدة إيقاعياً وبعثرت أصداء مكونات إيقاعها البلاغي، مما جزأ الإحساس الفني، وأفقد الإيقاع تأثيره على المشاعر والأحاسيس.

صحيح أن أبا تمام استطاع أن يوفر لأسلوبه تماسكاً تركيبياً بما امتلكه من قدرة على حسن التعبير عن الفكرة الجزئية، ساعده على إيجاد وحدة إيقاعية جزئية من خلال البيت أو البيتين، لكن ذلك ظل داخل إطار هذا الحيز الجزئي، مما جعل القصيدة تبدو أنغاماً مشتتة، جعلت السامع يفقد الشعور بوحدة التجربة، وبالتالي يفقد لذة الاستمتاع بتأثيرها الوجداني، إلا أن ذلك لم يمنع من الإعجاب بقدرته على سبك الفكرة الجزئية، بل إنه كثيراً مايدهشنا بالصور الفريدة النادرة، وما ذلك إلا لأن قواه الفنية كانت تخضع لسلطان ذكائه الحاد، وعقله العلمي، مما أدى إلى قطع الصلة الفنية بين القصيدة والتجربة الوجدانية.

أما في قصيدة بشار، فقد كانت الظواهر البديعية سلسلة تقودها حركة نفسية داخلية، تتمثل الجرسَ الموسيقي بذوق فطري، فيطل بها على آفاق واسعة، ليصبح وسيلة هامة من وسائل الارتياد والكشف، في عالم اللحظة الشعرية المولدة للعمل الفني.

وإذا كان أبو تمام في هذه القصيدة قد وضع الجناس نصب عينيه، وراح يقتنص المجانسات اقتناصاً أدى به في نهاية القصيدة إلى تكلف سقيم ضاعت بين أصدائه آفاق

المعنى وإيحاءاته، فإنه في مواقف أخرى سار به نحو آفاق فكرية غامضة تحتال على المعنى، وترهق الذهن في متابعته، حتى إنه في بعضها وصل حد الاستحالة، مما أثار عليه بعض النقاد[1] من ذلك قصيدته التي مدح بها المأمون، ويقول فيها[2]:

كُشِفَ الغطاءُ فأوقدي أو أخمدي
لم تكمدي، فظننتِ أن لم يَكمدِ

يكفيكَهُ شوقٌ يُطيلُ ظماءهُ
فإذا سقاهُ سقاهُ سمَّ الأسودِ

عذلتْ غروبُ دموعِهِ عذالهُ
بسواكبٍ فنَّدنَ كلَّ مُفنِّدِ

أتتِ النوى دون الهوى فأتى الأسى
دون الأُسى بحرارةٍ لم تبردِ

جارى إليه البينُ وصْلَ خريدةٍ
ماشتْ إليه المطلَ مشيَ الأكبدِ

عَبِثَ الفراقُ بدمعهِ وبقلبهِ
عبثاً يروحُ الجِدُّ فيهِ ويغتدي

يايومَ شرَّدَ يومَ لهوي لهوهُ
بصبابتي وأذلَّ عزَّ تجلُّدي

---

[1] من أكثر الذين حملوا على أسلوب أبي تمام الآمدي في كتابه الموازنة.

[2] أبو تمام الطائي: الديوان، ج٢، ص ٤٣ وما بعدها.

ماكان أحســن لو غيّرتَ فلم تقل
ماكان أقبــح يومَ برقـــةِ منشِــدِ
يومٌ أفاضَ جوًى ، أغــاضَ تعزيـا
خاض الهوى بَحْرَي حِجَاهُ المزبــدِ

لايكتفي الشاعر في هذه القصيدة بملاحقة تجانس الكلمات وتطابقها، بل يحـاول تفريع الطرق المؤدية إلى المعنى، بالالتفاف على العلاقات اللغوية، وإخضاعها لنوع من النظـام الإيقـاعي المتنـوع، وقـد سـاهمت مظـاهر البديــع في إغنـاء هــذه العلاقــات وتشـابكها، لتصـل أحيانـاً إلى الغمـوض وإتعـاب الفكـر، ولهـذا تكــاثف الجنــاس في تجاورات متعددة من البيت مشكلاً بؤراً موسيقية سنحاول رصـد ترابطهـا مـن خـلال السياق العام.

تمثل الأبيات يوماً عصيباً مـن أيـام الشـاعر، إذ كـان يكـابد فيـه مـرارة الشـوق والصبابـة، وآلام الفـراق واللوعـة، بعـد أن انكشـف أمـره، فيطالعنـا بجنـاس مطابقـة، تحتضنه موازنة تساوت فيه صيغ المتجانسين (أوقـدي، أخمـدي) فتلاقـى فيهمـا تشـابه الجناس اللفظي، وتضاد الطباق المعنوي في إطار توازن الصيغـة، ممـا شـكل بـؤرة فنيـة ائتلفت فيها تلك العناصر الإيقاعية لتشـكل محـوراً مـن محـاور الإيقـاع، الـذي يسـتمر تساوقه بدخول كلمة (تكمدي) من الشطر الثاني في سياق الجنـاس السـابق، لتشـكل استطالة إيقاعية تمتد إلى كلمـة القافيـة (يكمـد) وقـد سـاعدت الأصـوات المتجانسـة، والكسر في نهاية الكلمات المتجانسة على الإيحاء العميق بمعنـى الكمـد والكآبـة والهـم الجاثم فوق صدر الشاعر، بل إن غلبة صوت الكاف أوحى بالحركة لشديدة والقلقـة، التي استمرت في البيت التالي مع تكرار هذا الصوت في كلمـة (يكفيكـه) لينشـط بعـد ذلك صوت شبيه بالكاف وهو صوت القاف، مما أضفى علـى جـو اللحظـة الشـعرية شيئاً من الحركة القاسية والقلقة، تأكد صداها مع ترديد الجناس المتجاور التام (سـقاه، سقاه) حيث برز جرس القاف بما فيه من شِدة[1] طغت على رخاوة صوت السين[2] مـع أنه تكرر في الشطر الثاني أربع مرات، حتى بدا كصفير الصاد، وقـد سـاعد المـد بعـد القاف على توسيع دائـرة تأثيرهـا، ليمتـد صـدى خصائصهـا ويطغـى علـى خصـائص

---

[1] ابراهيم انيس: الأصوات اللغوية، ص ٨٤.

[2] المرجع السابق: ص ٧٥.

صوت الهاء، مما ولد نوعاً من الإيحاء بالحركة القلقة والمضطربة، أوحت -بدورها- باضطراب الشاعر وقلقه.

أما الجناس في البيت التالي فقد اعتمد على ترجيع الأصوات المتشابهة بين (عذلت، عذاله)، وبين (فندن، مفند)، إذ طغت الأصوات الرخوة التي توحي بضعف الشاعر، وتضعه بإزاء صورة المكابدة في البيتين الأولين، حيث ساد الجناس الأصواتُ الشديدة، مما خلق نوعاً من التوتر الإيقاعي جسدته الجناسات المتناوبة في البيت الرابع، حيث جانس على التناوب بين (أتت، فأتى)، (النوي، الهوى)، (دون، دون)، (الأسى، الأسى)، لينهي البيت بمطابقة لفظية تحمل تكرارا معنويا في الوقت نفسه، وذلك حين طابق بين (الحرارة، تبرد) في نطاق العبارة :(حرارة لم تبرد) وهذا ماخلق نوعاً من التقسيم المتوازي، أبرز الحركة الإيقاعية المتجاوبة ذات الترجيع الموسيقي الذي لايخدر أعصاب السامع بقدر مايوقظ أحاسيسه ووعيه لمتابعة هذا النظام الهندسي المتقن، ليصل مع نهاية البيت إلى مطابقة معجمية جعلت السامع يتوجه بادئ ذي بدء إلى طباق المعنى المعجمي لكلمتي: (حرارة، تبرد) لكنه سرعان مايدرك تساوق المعنى مع النفي الذي سبق كلمة القافية ليتوافق معناها مع معنى الطرف الآخر من الطباق، هذا التقاطع في ذهن المتلقي بين التضاد والتوافق ولد نوعاً من الحركة الذهنية وغذى النشاط العقلي.

ويستمر هذا الاتجاه في البيت الخامس حين قال:

جارى إليه البين وصل خريدة
ماشت إليه المطل مشي الأكبد

وقد أقام ابو تمام هذا البيت على أساس التقابل بين صورتين تحتل كلٌ منهما شطراً منه، تمثل الأولى صورة البيت وهو يسابق الوصل ويجاريه، وقد (كان الوصل في تقديره جرى إليه يريده، فجرى البين ليمنعه فجلعهما متجاريين)[1].

أما الطرف الثاني من المقابلة فتمثل صورة المحبوبة التي سببت معاناته، فلما (عزمت على أن تصله عزمت عزم متناقل مماطل، فجعل عزمها مشياً وجعل المطل مماشياً لها)[2]، وهو مما رفضه الآمدي، إذ جعله هذا الأسلوب يستنجد بالشعراء والبلغاء

[1] الآمدي: الموازنة، ج١ ص ٢٨٠.

[2] المرجع السابق، ج١ ص ٢٨٠.

وأهل اللغة العربية قائلاً : (كيف يجاري البين وصلها؟ وكيف تماشي هـي مطلها؟ ألا تسمعون؟ ألا تضحكون؟)[1].

إن السامع ليقف دهشاً أمام هذا الترتيب الهندسي المتقن، على الرغم من تداخل الظواهر البديعية وتعانقها على نحو إيقاعي منظم.

ففي سياق التضاد بين طرفي صورة المقابلة المتمثلة في تسارع الجريان، وتسابق الفراق والوصل في الشطر الأول، وتباطؤ المحبوبة التي تجاذب المطل خطوه في الشطر الثاني وقع طباق بين بدايتي الشطرين (جارى، ماشت)، وجناس تام تكررت فيه شبه الجملة (إليه) في الموضع نفسه من الشطرين، وتلا شبه الجملة في الشطر الأول طباق بين (البين، الوصل)، وفي الشطر الثاني ارتبط الفعل ماشى مع مصدره بعلاقة الجناس الاشتقاقي.

كل ذلك في سياق تركيبي متناظر، ووازى بين صيغ الكلمات في الشطرين على النحو التالي:

جارى	//	ماشى	//	فاعَلَ
إليه	//	إليه		تركيب مكرر
البين	//	المطل	//	الفعْل
وصل	//	مشيَ	//	فَعْلَ
خريدة	//	الأكبد		وكل منهما مضاف إليه وقع في نهاية الشطر

وهو تنظيم إيقاعي عال، لايمكن أن يصدر إلا عن تيقظ ذهني ونشاط عقلي واسع وغني، حتى إذا بلغنا البيت السادس تراجع الفكر أمام تعقيدات المعنى ليحوم حول تخومه علّه يدرك مايرمي إليه الشاعر... إنه يحاول ان يوحي بحاله المضطربة بين اليأس والرجاء، بين الأمل والقنوط، حتى أصبح لعبة في يد الهجر والفراق.

لقد استطاع الطباق المتكاثف في الشطر الثاني من هذا البيت أن يجسد حال الشاعر، إذ طابق بين (عبثاً، الجد)، وبين (يروح، ويغتدي)، مؤكداً معنى (العبث) باستخدام الجناس الاشتقاقي (عبث، عبثا).

ويسترسل مع أصداء الجناس وتنافر الأضداد، فيتكلف منهما ماعده الآمدي إساءة إلى الأسلوب التعبيري لأنه أصبح تطويلاً مملاً وجافاً، ففي البيت السابع جانس بين (يوم، يوم)، وبين (لهوي، لهوه) وطابق بين (ذل، عز)... فقد رأى الآمدي أن أبا

---

[1] المرجع السابق، ج١ ص ٢٨٠.

تمام يمكن أن (يستغني عن ذكر اليوم في قوله: يوم لهوي... فلو قال: يايوم شرد لهوي، لكان أصح في المعنى من قوله: يايوم شرد يوم لهوي لهوه، فجاء باليوم الثاني من أجل اليوم الأول، وباللهو الثاني من أجل اللهو الذي قبله، ولهو اليوم أيضا بصبابته هو من وساوسه وخطائه، ولا لفظ هو ألوى بالمعاطلة من هذه الألفاظ)[1].

وفي هذا تجن كبير على أبي تمام، صحيح أن البديع كان هاجسه، وديدنه، لكن المعنى استقطب عنايته كذلك، و (من هنا يشتد أبو تمام في الدقة حتى لايحس، وحتى لايرى، وحتى لايفهم، وحتى يفسد الموسيقا أحياناً، لأن أبا تمام كان يحس معناه إحساساً قوياً ولكنه كان في الوقت نفسه عاجزاً عن أن يشركنا معه في هذا الحس...)[2].

وأبو تمام في هذا البيت لم يفرط بالمعنى، فإثبات كلمة (اليوم) لتتكرر مرتين في الشطر الأول أفاد في تعميق معنى الصراع والمواجهة بين الشاعر وآلام البين والفراق، فالجناس التام حمل بين طياته تقابلاً كاملاً بين يوم لهو الشاعر، ويوم عبث الفراق بأعصابه ومشاعره، وبذلك يتوضح لدينا أن يوم لهو الشاعر مغاير تماماً ليوم لهو الفراق، مما أكد معنى الخصومة والمواجهة بين اليومين، مع أنهما في الحقيقة يوم واحد كان يمكن أن يكون يوم لهو الشاعر، لكن الصبابة جعلته يوما للهو البين والفراق، إلا أن مشاعر العداء والرفض لاتتوضح إلا مع تلك المقابلة التي وضعت اليومين في مواجهة واحدة، فلو قال (يايوم شرد لهوي لهوه) لغابت صورة العداء والخصومة ولانحسرت حدودها لتتركز في المواجهة لابين يومين من الصراع بل بين لهوين: لهو الشاعر، ولهو الفراق، مما يقلل من حدة المواجهة والصراع، ويخفف من حدة التوتر الإيقاعي، ولا يؤدي المعنى الذي أراده الشاعر بدقة.

وقد ساعد بناء المنادى على الفتح بإضافة الجملة بعده على استمرارية المسار الإيقاعي، ووفر له إيقاعاً معنوياً إلى جانب إيقاعه اللفظي والصوتي البارز، فحِرْصُ أبي تمام على إبراز حدة الصراع قاده إلى كشف المواجهة، وإيضاح أبعادها في الشطر الثاني، فوضع يوم لهوه الضائع في مواجهة يوم صبابته الذي عبث بأعصابه وخذل قدرته على الاحتمال، وقد استطاع من خلال التضاد بين الذل والعز أن يبرز هذه المفارقة العنيفة.

---

[1] الآمدي: الموازنة، ج١ ص ٢٩٥.

[2] طه حسين: من حديث الشعر والنثر، ط١١، دار المعارف، مصر، ١٩٧٥، ص ١٠٣.

إلا أن شغفه بالمتجانسات والمتطابقات دفعه في البيت التالي إلى عقد علاقات بدت نشازاً بين بيتيه السابق واللاحق اللذين بلغا حداً كبيراً من الفاعلية الإيقاعية، فقد جاء بشطرين صدَّر كلاً منهما بتركيب أسلوب المدح والذم (ماكان أفعله) جامعاً بين الجناس التام (ماكان، ماكان)، والطباق بين (أحسن، أقبح) مما وفر للبيت عناصر إيقاعية تعتمد على التكرار والتوازن والتوازي والتضاد، لكنها كانت منبتة عن إطارها الوجداني وبعيدة عن التوتر الانفعالي للشاعر، لذا بدت مجرد تقسيم هندسي جاف.

إلا أنه في البيت التاسع يستجمع قواه ليخرج علينا بصورة فنية يرتفع إيقاعها العام، ليوقظ في السامع كل أحاسيسه الوجدانية، والذهنية، إذ إنه لايكتفي بالطباق المتجانس بين (أفاض، أغاض) وبالطباق بين (جوى، تعزيا)، وبالتقسيم المتوازن بين العبارتين (أفاض جوًى، أغاض تعزيا) الذي ينطوي على عناصر التضاد والتقابل، بل إنه جعلهما أيضاً داخل إطار خيالي رائع يقوم على صورتين متضادتين: الأولى صورة الجوى والحزن وقد اصبح بحراً يفيض بمائه، وصورة التعزي والصبر ومغالبة الجوى، وقد بدا بحرا يغيض ماؤه، وتجف ينابيعه.

لقد كان لهذا التقابل فاعلية كبيرة، وذلك أنه ولد حركة غنية من جراء التداخل بين الحركتين، حركة المد عندما يفيض الماء، وحركة الجزر عندما يغيض الماء، مما جعل المتلقي يشعر وكأنه في لجة مضطربة مرهقة، توحي باختناق الشاعر وحيرته الشديدة وسط هذه الحركة.

وهنا تمتد الفكرة بالشاعر، فيوسع أطر الصورة السابقة بتوليد صورة تتشابك خطوطها، فلا يتمثلها السامع إلا بصعوبة وبعد جهد، إذ يقول (خاض الهوى بحرَيْ حجاهُ المزبد)، مطابقاً بين (الهوى، حجاه) في إطار صورة لم يألفها الخيال العربي من قبل[1]، فالهوى أصبح شيئاً جبارا لايمكن صده أو رده، لأنه ملك على الشاعر زمام عقله واصطباره، فلا يستطيع الخلاص منه، على الرغم من جرس أصواته التي توحي بالضعف والليونة بما انطوى عليه من رخاوة في صوت الهاء [2] التي توسطت أصوات المد واللين، مما عمق هول المفارقة بينها وبين (الحجا) ذات الجرس الشديد بأصواتها

---

[1] الآمدي: الموازنة، ج١ ص ٢٩٦- ٢٩٧.

[2] ابراهيم انيس: الأصوات اللغوية، ص ٨٨.

التي تصدح بانفجار صوت الجيم[1]، وهنا اتضحت المواجهة الحقيقية التي كان الشاعر يتوارى بها عبر الأبيات؛ إنها المواجهة بين هوى النفس والعقل الرادع.

ومن خلال متابعتنا للإيقاع الناجم عن كل بيت، بل كل شطر، يتوضح لنا أن سيطرة النشاط الذهني، والنزعة العقلية حرم قصيدة أبي تمام من التكامل الإيقاعي، الذي لايمكن أن يشكل وحدة بنائية كاملة إلا إذا انبثق عن أتون التجربة الشعورية، إذ لاحظنا كيف كان إيقاع البيت - بل إيقاع الشطر أحيانا- يختلف عن إيقاع سابقه ولاحقه وهذا - على ماأعتقد- هو السر الذي فرّق أذواق النقاد، وشتت مواقفهم حول الحكم على شعر أبي تمام؛ فأصحاب الحس المرهف أحسوا بجفافه، وتفكك إيقاعه وذهاب مائه، أما أصحاب النزعة العقلية فأخذتهم براعة التراكيب والتشكيلات الهندسية، ولربما جعلتهم قدرتهم على فك رموز شعره بعد الجهد يشعرون بمتعة الاكتشاف أو الانتصار على ظلام الفكر وغموض المعنى.

فلولا تلك القدرة اللغوية الفذة التي امتاز بها أبو تمام، لكان شعره على شاكلة شعر العصور المتأخرة حين تراجع الازدهار الفكري والعلمي، فطافت الظواهر البديعية على سطح مستنقع الفكر البالي، وأفسدت الذوق وأساءت إلى موقعها من الفن الأدبي عامة.

---

[1] المرجع السابق: ص ٧٧.

خاتمـــة

ومع خاتمة المطاف نستطيع أن نؤكد أن الإيقاع الشعري لاينحصر في الموسيقا الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية، ولا ينحصر كذلك في المظاهر الشكلية الـتي تحقق هندسة البناء الشعري، بل إن الإيقاع الحقيقي يشكل كل عناصر القصيدة من أسلوب تركيبي، وصوتي، وخيالي تصويري، ودلالي إيحائي، وبذلك يكون المحـور الـذي تقـوم على فنية النص، وبقدر ماتكون عليه حركته ونشاطه تكون قوة الإشعاع الفني أشد.

إن الدور الفني الهام للإيقاع البلاغـي يتجلى في كونـه أداة هامـة للكشـف عـن الآفاق الكامنة وراء الظاهر من التشـكيلات والمعـاني، ولا يمكـن لأي تـذوق فـني، أو تحليل أدبي أن يتجاهل حركته المتواصلة، والممتدة على كامل النص، بل إن أية دراسـة لجماليات الوزن والعروض الشعريين تبقى ناقصة مالم نتبين الحركة الإيقاعية الداخليـة، التي تؤثر في نشاط الإيقاع الخارجي على نحو من الإنحاء، إذ إنها هي التي تمنحه مذاقـه الخاص الذي يميز تأثير الوزن العروضي الواحد في القصائد المختلفة.

وواضح أن نتائج هذه الدراسة لم تكن قليلة، ولعل أهمها أنها وضعت بين يدي الدارس وسيلة من أهم وسائل التحليل الفني، فالإيقاع هو البوتقة التي تنصهـر داخلهـا كل تلك العناصر والظواهر الفنيـة المشـكلة للنـص، علـى نحـو يوجـد بينهـا نوعـاً مـن الانسجام والتلاؤم والتناغم الذي يُعد أهم أسس الجمال الفني، ولو افتقده النص لفقـد هويته الفنية.

هـذا الأسـاس لـن يتوافـر في النـص إلا إذا كـان علـى صلـة مـع حركـة الحيـاة، فيكشف مسارها ونظام علاقاتها وكيفية توجه جميع عناصرها، ومن هنا كانت عملية

الفصل بين الشكل والمضمون عملية عقيمة لأنها تقتل روح النص وتذهب بحيويته، وتحيله نظاماً جامداً من العلاقات الهندسية، ولعل هذا هو السبب الذي أبعد النقاد القدماء عن الإمساك بجوهر الحركة الإيقاعية في النص، وعندما حاول عبدالقاهر الجرجاني ومن بعده حازم القرطاجني التوحيد بين اللفظ والمعنى... بين الشكل والمضمون اقتربا كثيراً من مفهوم الإيقاع البلاغي المتكامل، إلا أن النزعة المنطقية المسيطرة على تذوقهما للجمال الفني جعلهما يحومان حوله دون أن يمسكا به.

إن حركة النص الأدبي حركة خفية داخلية، وما الوزن الشعري والقافية سوى محاولة لإبراز هذه الحركة ورفع صداها، ولهذا نجد ان نجاح الوزن وتأثيره متصل إتصالاً وثيقاً بالحركة النفسية الداخلية، بل إن صداه ليبدو عندئذٍ ذا ترجيع مؤثر في أعماق النفس.

ولعل هذا مايفسر لنا سر الجمال الفني للشعر الجاهلي على الرغم من رتابة إيقاعه الخارجي، فالإيقاع الداخلي كان يرفده ويغذيه، ويمنحه حيويته وتأثيره الفني الذي أبعد عنه شبح الجمود والملل بل إنه سبب تلك الجدة التي نشعر بها في كل مرة نعود إليه.

ولا يمتلك الإيقاع البلاغي تلك الفاعلية إلا إذا قام على توازن بين القوى الواعية المدركة والقوى الانفعالية والشعورية، فإذا ماطغى أحد الجانبين اختل نظامه وفقد شيئاً من فنيته، بمقدار درجة اختلال ذلك التوازن، فالسياق الإيقاعي هو مقياس شديد الحساسية للنشاطين العقلي والنفسي، ومن خلال تفاعلهما على نحو متوازن ينضج الجانب الفني ويكتسب النص جمالياته.

المصادر والمراجع

- الآمدي:
- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر،دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٧٢
- ابن برد (بشار):
- ديوان بشار بن برد، تحقيق وشرح محمد الطاهر بن عاشور، علق عليه محمد رفعت فتح الله ومحمد شوقي امين، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٠.
- ابن تغري (بردي الأتابكي):
- النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، تحقيق فهيم محمد شلتوت، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠.
- ابن جعفر (قدامة):
- جواهر الألفاظ، تحقيق محي الدين عبدالحميد، ط١، مطبعة السعادة، مصر، ١٩٣٢.
- نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط٢، نشر مكتبة الخانجي، مصر، مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٦٣.
- نقد النثر، تحقيق عبدالحميد العبادي، دار الكتب المصرية، ١٩٣٣، وهو الكتاب المسمى: (البرهان في وجوه البيان) لمؤلفه اسحاق بن وهب والمنسوب خطأ إلى قدامة.
- ابن جني:
- الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، بلا تاريخ.
- ابن خلدون (عبدالرحمن بن خلدون المغربي)
- مقدمة ابن خلدون، مراجعة لجنة من العلماء،المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ب ت.
- ابن رشـد :
- تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، تحقيق محمد سليم سالم، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٩٧٢.
- ابن رشيق القيرواني:
- العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق محي الدين عبدالحميد، مطبعة السعادة، ط٢، مصر، ١٩٥٥.
- ابن سيده:
- المخصص، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٨

- ابن سينا:
- الشفاء- الرياضيات -٣- جوامع علم الموسيقا، تحقيق زكريا يوسف، نشر وزارة التربية، القاهرة، ١٩٥٦.
- الشفاء - المنطق-٩- الشعر، تحقيق عبدالرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، والقاهرة، ١٩٦٦.
- ابن طباطبا :
- عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري، محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة، ١٩٥٦
- عيار الشعر، تحقيق عبدالعزيز ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، ١٩٨٥.
- ابن فارس:
- الصاحبي في فقه اللغة، جمع ونشر المكتبة السلفية، القاهرة، ١٩١٠.
- ابن المعتز :
- طبقات الشعراء، تحقيق عبدالستار أحمد فراج، ط٢، دار المعارف، مصر، ١٩٦٨.
- كتاب البديع، نشر وتعليق إغناطيوس كراتشوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط٣، ١٩٨٢.
- ابن منظور:
- لسان العرب، طبعة جديدة ومحققة، دار المعارف، مصر، ب ت.
- ابن هشام :
- مغني اللبيب، تحقيق مازن المبارك، ومحمد علي حمدالله، دار الفكر، بيروت، ط٥، ١٩٧٩.
- ابن الوليد (مسلم):
- شرح ديوان صريع الغواني، تحقيق سامي الدهان، ط٢، دار المعارف، مصر، ١٩٧٠.
- أبو تمام (حبيب بن أوس الطائي):
- ديوان أبي تمام، تحقيق محمد عبدو عزام، ط٢، دار المعارف،مصر، ١٩٦٩.
- أبو حيان التوحيدي:
- الهوامل والشوامل، نشره أحمد أمين والسيد أحمد صقر، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥١.
- المقابسات، تحقيق محمد توفيق حسين، ط٢، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٩.
- الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٣٩.
- البصائر والذخائر، تحقيق ابراهيم كيلاني، مطبعة الإنشاء، دمشق، ١٩٦٤.

- أبو الفرج الأصبهاني:
- كتاب الأغاني، طبعة مصورة عن دار المكتب، المؤسسة المصرية العامة للتأليف، والترجمة والطباعة والنشرن القاهرة، ١٩٦٣.
- أبو نواس (الحسن بن هاني):
- ديوان أبي نواس، تحقيق احمد عبدالمجيد الغزالي، نشر دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ١٩٥٣.
- إخوان الصفا :
- رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء، الرسالة الخامسة، دار صادر، بيروت، ١٩٥٧.
- اسماعيل (عز الدين):
- الأسس الجمالية في النقد العربي، ط١، دار الفكر العربي، مصر، ١٩٥٥.
- التفسير النفسي للأدب، ط٤، دار العودة، بيروت، ١٩٨١.
- آدم ميتز :
- الحضارة الإسلامية، نقله إلى العربية محمد عبدالهادي أبو ريدة، مطبعة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤١.
- أدونيس (علي أحمد سعيد):
- مقدمة للشعر العربي، ط٤، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣.
- أمين (أحمد):
- ضحى الإسلام، ط٤، مكتبة النهضة المصرية، مطبعة لجنة التأليف والنشر والترجمة، القاهرة، ١٩٦٤.
- أنيس (إبراهيم):
- موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٨١.
- الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٧٩.
- بحراوي (سيد):
- البنية الإيقاعية في شعر السياب، مخطوط رسالة دكتوراه، بإشراف الدكتور عبدالمحسن طه بدر، نوقشت في جامعة القاهرة في يناير ١٩٨٤.
- نحو علم للعروض المقارن، مقال في مجلة المعرفة، العدد ٢٩٥، أيلول ١٩٨٦، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق.

- البغدادي (أبو طاهر):
- قانون البلاغة، تحقيق محسن غياض عجيل، مؤسسة الرسالة، ط١، ١٩٨١.
- بهنسي (عفيف):
- علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي، طبع مطابع ثنيان، بغداد، ١٩٧٢.
- الجاحظ :
- البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٨.
- ثلاث رسائل للجاحظ، رسالة القيان، المكتبة السلفية، القاهرة، ١٣٤٤هـ.
- الجارم (علي) ومصطفى أمين:
- البلاغة الواضحة، ط ٥، دار المعارف، مصر، ١٩٦٦.
- الجرجاني (القاضي علي بن عبدالعزيز):
- الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل ابراهيم، علي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، ب.ت.
- الجرجاني (عبدالقاهر):
- دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رضوان الداية وفايز الداية، دار قتيبة، دمشق، ١٩٨٣.
- أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتر، ط٣، دار المسيرة، بيروت، ١٩٨٣.
- الرسالة الشافية، ضمن ثلاث رسائل في الإعجاز، تحقيق محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ب.ت.
- جمال الدين (مصطفى):
- الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، ط٢، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ساعدت كلية الفقه على نشره، ١٩٧٤.
- جيروم ستولينتز:
- النقد الفني، دراسة جمالية فلسفية، ترجمة فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، بيروت، ١٩٨١.
- طه حسين :
- من حديث الشعر والنثر. ط١١، دار المعارف، مصر، ١٩٧٥.
- الحصري (أبو اسحاق القيرواني):
- زهر الآداب وثمر الألباب، شرح زكي مبارك، المطبعة الرحمانية،مصر، ١٩٢٥.

- حمدان (ابتسام):
- الحذف والتقديم والتأخير في ديوان النابغة الذبياني، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط١، ١٩٩٢.
- الخطابي :
- بيان إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله، محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ب ت.
- خليف (يوسف):
- تاريخ الشعر في العصر العباسي،دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨١.
- ديفد ديتش:
- مناهج النقد الأدبي في النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادق بيروت، ١٩٦٧.
- الرماني :
- النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ب ت.
- ريتشاردز :
- مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، لويس عوض، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة، ١٩٦١.
- رينيه ويلي، أوستين وارين:
- نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠.

- السجلماسي :
- المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ١٩٨٠.
- السكاكي:
- مفتاح العلوم، ضبط وتعليق نعيم زرزور، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٣.
- سلوم (تامر):
- نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ط١، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٨٣.
- الأصول قراءة جديدة لتراثنا النقدي، ط١، مطبعة عكرمة، دار الحقائق، دمشق، ١٩٩٣.
- أسرار الإيقاع في الشعر العربي، ط١، دار المرساة للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ١٩٩٤.

- سيبويه :
- الكتاب، تحقيق وشرح عبدالسلام هارون، عالم الكتب، بيروت، ب.ت.
- السيد (عز الدين علي):
- التكرير بين المثير والتأثير، دار الطباعة المحمدية بالأزهر، ط١، القاهرة، ١٩٧٨.
- سويف (مصطفى):
- الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة،ط٤، دار المعارف،مصر،١٩٨١.
- الشريف (طارق):
- الفن واللافـن، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٣.
- شيخ الأرض (تيسير):
- الفحص عن أساس الفنون، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩١.
- الصفدي (صلاح الدين):
- كتاب جنان الجناس في علم البديع، دار المدينة للطباعـة والنشـر، ط١، مطبعـة الجوائب، القسـطنطينية، ١٢٩٩هـ.
- صمود (حمادي):
- التفكير البلاغي عند العرب، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١.

- ضيف (شوقي):
- الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، ط٩، ١٩٧٦.
- تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، ط٦، دار المعارف، ب ت.
- عاصي (مشيل)، أميل يعقوب:
- المعجم المفصل في اللغة والأدب، ط١، دار الملايين، بيروت، ١٩٨٧.
- عبدالرحمن (ممدوح):
- المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٤.
- العسكري (أبو هلال):
- كتاب الصناعتين – الكتابة والشعر، تحقيق مفيد قمحية، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨١.
- العشماوي (محمد زكي):
- فلسفة الجمال في الفكر المعاصر،دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١
- موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨١.

- قضايا النقد الأدبي، بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٩.
- عصفور (جابر):
- مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، ط٢، دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٨٢.
- العقيلي (مجدي):
- السماع عند العرب، ط١، منشورات رابطة خريجي الدراسات العليا، ب ت.
- العلوي (يحيى بن حمزة):
- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، أشرف على مراجعته جماعة من العلماء بإشراف الناشر،دار الكتب العلمية،بيروت،ب ت.
- عياد (محمد شكري):
- مدخل إلى علم الأسلوب، ط١، دار العلوم للطباعة والنشر، ١٩٨٢.
- بين الفلسفة والنقد، منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة، ١٩٩٠.
- موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، دار المعرفة، ط١، ١٩٦٨.
- العياري (صالح):
- محاولة في فهم ماهية الشعر، مقال منشور في مجلة المعرفة، العدد ٢٣٧، تشرين الثاني، ١٩٨١، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق.

- العياشي (محمد):
- نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، ١٩٧٦.
- عيد (رجاء):
- التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف بالإسكندرية، ب ت.
- غريب (روز):
- النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ط٢، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٨٣.
- الفارابي :
- الموسيقا الكبير، تحقيق غطاس عبدالملك خشبة، دار الكاتب العربي، القاهرة، ب ت.
- فتحي (إبراهيم):
- معجم المصطلحات الأدبية، طبع المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، طبع التعاضدية العمالية، ط١، تونس، ١٩٨٦.

- الفيروزأبادي (مجد الدين):
- القاموس المحيط، ط٥، شركة فن الطباعة، مصر، ب ت.
- القرطاجني (حازم):
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب المشرقية، تونس، ١٩٦٦.
- القزويني (محمد بن عبدالرحمن):
- الإيضاح في علوم البلاغة، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ب ت.
- قطب (سيد):
النقد الأدبي أصوله ومناهجه، القاهرة، ب ت.
- كروتشــه :
- المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، ط٢، دار الأوابد، دمشق، ١٩٦٤.
- لاسل آبر كرومبي:- قواعد النقد الأدبي، ترجمة محمد عوض محمد، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٤.
- المبرد:
- رسالة في البلاغة، تحقيق رمضان عبدالتواب، ط٢، نشر مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ١٩٨٥.
- المجذوب (عبدالله الطيب):
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، طبع ونشر مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ط١، مصر، ١٩٥٥.
- المسدي (عبدالسلام):
- الأسلوب والأسلوبية - نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ١٩٧٧.
- المسعودي :
- مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، ط٤، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ١٩٦٤.

- المصري (عبدالفتاح):
- أسلوبية الفرد ، مقالة منشورة في مجلة الموقف الأدبي، العددان ١٣٥ - ١٣٦، تموز- آب، ١٩٨٢.
- مندور (محمد):
- في الميزان الجديد، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ب ت.

- في النقد والأدب، دار نهضة مصر، القاهرة، ب ت.
- موسى (أحمد ابراهيم):
- الصبغ البديع في اللغة العربية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٩.
- ناصف (مصطفى):
- مشكلة المعنى في النقد الحديث، مطبعة الرسالة، القاهرة، ب ت.
- اللغة بين البلاغة والأسلوبية،كتاب النادي الأدبي الثقافي،رقم٥٣، طبع دار البلاد،جدة، ب ت.
- الناقوري (ادريس):
- المصطلح النقدي في نقد الشعر، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ١٩٨٢.
- النويهي (محمد):
- قضية الشعر الجديد، ط٢، دار الفكر، ١٩٧١.
- الهاشمي (العلوي):
- السكون المتحرك، ط١، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الأمارات، ١٩٧٢.
- هيغل :
- فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، ط٢، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨١.
- فن الشعر، ترجمة جورج طرابيشي، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١.
- ويردي (ميخائيل):
- فلسفة الموسيقا الشرقية، ط١، مطبعة ابن خلدون، دمشق، ١٩٤٨.
- وهبة (مجدي):
- معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤.
- اليافي (نعيم):
- تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٣.
- الشعر بين الفنون الجميلة، ط١، دار الجليل، دمشق، ١٩٨٣.
- ثلاث قضايا حول الموسيقا في القرآن، مقال منشور في مجلة التراث العربي، عدد ١٧، تشرين الأول، ١٩٨٤، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- قواعد تشكل النغم في موسيقا القرآن، مجلة التراث العربي، العددان ١٥ - ١٦، نيسان - تموز، ١٩٨٤.

فهـــرس

THE AESTHETICAL BASES OF THE RHETORICAL RHYTHM

The rhetorical relations inside the linguistic context bear in themselves a rhythmical side, for there is no literary language void of rhythm, however small its egree of appearance in it might be, and consequently, a term like " the rhythmical rhetoric" is an inaccurate expression, since there is no rhythmical rhetiric nor a non-rhythmical rhetoric, whereas, we find a term like" the rhetoric rhythm", which allots the literary language with a characteristic rhythm that excels the ordinary speech rhythm, the scientific language rhythm, the popular style rhythm in certain environments or among craftsmen.

We cannot ignore those sonic values, which accompany the literary texts of rheoric store, and which Shaki Daif suggested to be called" the inner music".[1] This music is the one tha creaes the major side of the poem's music and contributes in revealingthe rhythmical values in it.

Yet, this side, though so important in the construction of the poetic work, cannot be studied but through the total whole of the technical work. On this basis, we endeavored, in this study, to substantiate the close correlation between the internal rhythm of the poetry and the affluence of the rheoric phenomina in the text, trying to show, through that, the role each phenomenon plays in guiding the poem's rhythm, and this opened a wide door beore us to penetrate into the world of the poetic moment, with all its technical characteristic, so that it made rhythm the most important tool, the searcher seks to seize, for tasting literature.

Hence, our study was based on four chapters. In the first chapter, we followed the concept of rhythm as sensed by searchers. Al though it assumed in their views different approaches, yet most ideas are of the opinion that it is closely correclated with the technical beauty, and that it is the common divisor of all arts.

Inspite of the fact that the Arab scientists and searchers were not aware of its wide horizon, and that it wasn't clearly crystallized in their minds, few of them could feel some of its sides, whereas few others hovered about it, approaching it at times and moving away from it at many other times. That is why their tackling of this side came out scattered when they handled the varous rhetoric matters, and thereby, it didn't acquire a complete comprehensive study based on clear grounds.

We, therfore, deliberately alloted each of the scientific rhetoric sections a special chapter, trying in it, to foolow up the internal rhythmical bases involved in the formation of the rhetoric phenomenon.

---

[1] Shawki Daif: " Art and its schools in The Arabic Poetry ";Dar Al- Ma'aref ; P. 9; 1976; Page 79.

We have abided by the ancients' divisions of rhetoric sciences for the purpose of limitation and classification and this doesn't mean that we believe in the disunity of those sciences, for the literary work is an integral entity inside which all the rhetoric phenomena react and affect one another. We didn't hesitate to seek the aid of the rhythmical activity of various phenomena if it supported the activeness of the studied phenomenon and contributed in clarifying the horizons of the text.

Defore we enter into the rhythmical horizons of the rhetoric sciences phenomena, We find it wise to begin by referring to the rhythmical offectiveness of the tone of sounds, and revealing their role in feeding the rhythmical formation and its development, particularly in the sciences of both the figures of speech and meanings.

We have assigned the second chapter to the figures of speech, the third chpter to the sciences of meanings (semantics), and the fourth chapter to the science of rhetoric, trying, in each chapter, to study what it involves of rhythmical elements and observe, thereafter, their rhythmical track in patterns from the most distinguished creative poets, who had great influence in the renewing of the Arabic poetry. Our opt of Bashar ben Bord's poetry emerged from our awarencess of his priority in surpassing what the poets had inherited and clung to, attracting the attention of the urbanite taste to the contemporary data of life, and to what it involves of charateristics that go far from what the earlier poets were acquainted with. Hence, Bashar ben Bord issued a concern, before the poets of his age, to ideate the civilized life with all that it involved of spiritual, intellectual and civilizational richness in their poems.

Abu Nowas's poetry was the brightest portrait of the image of the new civilizational sides in the Arabic life, a thing that made him an outstanding figure, who directed poetry towards a new destination, and that was when he drovethe linguistic usage out of its directed indicative denotations towards sentimental revelations, which released the meaning to revolve in the orbit of his etheric universe emerging from the rhythm of his private emotional experiment.

Nevertheless, the renewal assumed in Abu Tammam's poetry a different line, and thast was when he diverted the emotional and sentimental rapture into a rational one predominated by the culture of the age with what it involved of philosophy, comprhension and logic, and facing the emotional impulse of the poet. This, in many cases, created a kind of struggle between both sides, and imprinted the rhythm with a kind of confusion particularly if emotions became active and dominated the poetic situation.

Throughout our coexistance with the poetry of those poets, we found that the secret of the technical spring, which they had made, was originally based on their superiority in utilizing of the faculties that resulted from the rhetoric usage and the various figures of speech, and depended in their essential nature upon the creative rhythmical systems, for rhythm is not only produced from the phenomina of the technical figures of speech, with what it contains of sonic rhythm in it, but it also includes all the

poetic technical elements of structural style, and of sonic, indicative and pictorial imagination, for there exists, among those sides, interlated relations, which tie up the indicator to the meaning, and the form to the purport, in conformity with a particular rhythmical system.

According to the analytical lingual method, which was our prop in this study, we began to observe the rhetoric phenomena in texts we intentionally revertedin tehem to approximate subjects of the rhetoric phenomina inside the poetic context and the extent of the effectiveness of its motive activeness on the text tchnical construction.

If the method of handling of the study of the rhythm of stylistic phenomena in semantics was different from that of the rhetoric phenomena, as for the priority of analysis by speculation or contrast, the scientific base, which we adhered to follow, was one; it is based on experimentation, comparison, eduction and proof, which made it possible for us to achieve the results supported by justification and proof, and, thereby, tried in all that not to get outside the sphere of the present context and articale of the text, in such a way that, many times, made us feel a likening of the poeti's- self trying to recollect and revive the details of the emotional and sentimental situation. We handled it as such to dive into the psychological motive, making out of the lingual indices of the text evidences and proofs to support the results and back them up, and bring them close to the objectivity.

In the fourth chapter, we reached principal bases for the rhetoric rhythm, which manifested themselves in: the social base; the psychological base; the objective base and the technical base; for as long as the rhetoric rhythm is originally based on the language which is one of the important phenomina of the social structure, it is essential for it to depend in its trend upon social bases, which comply with the taste of society and the poet's connection with it, whether this connection is positive or negative. Through the network of the relation reacting between the poet and his society the intellecual psnycological store up is formed. This is considered the first tributary of the rhetoric rhythmical liveliness, without which the rhythm would lose its effectiveness and become heavy upon the sould and far-off the spirit of art.

The value of a rhythm won't be achieved unless it wells out of the essence of the emoional experience. Hence the psychological side is an important element in the forming of the rhetoric rhythm. Yet, the psychological side is not unique in this task, as there is a group of motive values of quantitative and qualitative character, which , in their structure and formation, are subject to a number of general principles that establish the proportionality and harmony, e.g., (repetition, equality, balance, gradual advancement, opposition, contrast, ...). These assembled together form the objective bases of the rhythm. In order that these elements would attain the quality of art, they must be correclated to the humana purport with all that it involves of experiences, emotions and ideas that grant thosestyles sentimental inspirations, and arouse the enlightment of life in them.